JAHRBÜCHER DES DEUTSCHEN NATIONALVEREINS FÜR MUSIK UND IHRE...

Deutscher National-Verein für Musik und ihre Wissenschaft

Jahrbücher.





Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

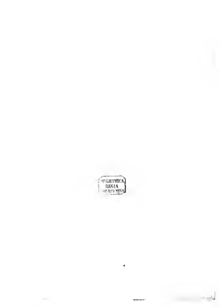
Vierter Jahrgang 1842.

Verantwortlicher Redakteur:

Hofrath Dr. G. Schilling.

Karlsruhe,

Druck und Verlag von Christian Theodor Groos.



Inhalt.

I. Aufsätze.

II. Kritiken.

Bauck Ph. Premier air varié pour le Violon av. Orch. ou de P. S. 132.
Bruhns, Chr. C. J. Die heilige Leidensgesch. und die stille Woche. Halle 1843. Die Liturgie d. h. W. Zweite Abth. Die Musik dazu von Bauhmann. S. 92.
Eberle, J. B. (geb. Möller). Drei deutsche Gesänge mit Pfte Op. 5. S. 14.
Edwald, J. F. Confiseries musicales. Op. 62 u. 10. S. 133.
— — Vive la France! Fantaisie etc. pour le Piano. Op. 57. S. 133.
Lommer, Fr. Musica sacra. Cant. XVI. XVII et XVIII sacrorum etc. O. L. S. 153.
— — 6 Lieder für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 27. S. 292.
Bauschmann s. Ebert.
Cuvir, B. Introduction et Variations sur un Thême de Schubert pour le Violon av. Orch. ou P. Op. 13. S. 132.
Dufan, C. z. Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten. 2. Aufl. 63. 92.
Dufan, Aug. 3 Gesänge für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 20. S. 300.
Döhler, Th. Grand Caprice pour le Piano sur des m. de Guido et Ginevra p. Halevy. Op. 37. S. 27.
Dupont, J. J. B. Duo pour deux Violoncelles av. Orch. ou Piano. Op. 185. S. 341.
Ebert, C. u. Bauschmann. Sieben Romanzen und Lieder. W. 373.
Erk, L. Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Heft 2. S. 92.
— — Dieselbe, dritter Heft. S. 315.
— — Singvögelein. Mit 1 (?) Pf. Lieder für Schule, Haus und Leben. 1. Heft. W. 53.
Dauermann, Mrich. Sechs Lieder mit Pfte. Op. 13. W. 264.
Falcrath, Ph. 6 Lieder für 1 Baß- oder Bariton, mit Pf. W. 251.
Fink, Dr. G. W. System der musikalischen Harmonielehre. S. 323 f.
Franchomme, A. Trois airs nationaux variés pour Violoncelle av. P. Op. 22. S. 325.
— — Souvenirs de Richard coeur de lion Fantaisie pour Violoncelle av. Quat. ou P. Op. 27. W. 326.
Ganz, W. La Mélancolie de Prume, transcrite pour le Violoncelle. W. 372.
Gaulich, A. u. Tutti frutti für Pfte. Op. 16. S. 133.
Grißon, J. Liebesgeschichte für Orgenisten. Op. 61. S. 185.
Gansfuch, A. Variationen mit Vier für Pfte. Op. 7. S. 133.
Ghys, J. 3me Air varié p. le Violon ou Violoncelle. Op. 24. S. 325.
Graben, J. 2. 6 Lieder für 1 Sgstc. mit Pfte. S. 263.
Gruber, J. Sechs Gesänge für 4 Mst. Op. 1. W. 155.
Hamann, G. Vespere et Completorio für Chor u. Orch. S. 171.
Heller, St. Un Caprice pour le Piano. Op. 17. S. 26.
Hering, C. Vier Lieder für 1 Tenor- oder Sop.-St. mit Pfte. Op. 1. W. 185.
Hunt, J. Grande Valse en forme de Rondo pour Piano. Op. 33. S. 372.
Hesse, A. God save the king. für die Orgel u. Op. 67. S. 253.
Hesse, A. Trois (?) Rondeau pour le Piano. Op. 66. W. 264.
Hohmann, Ch. C. Praktischer Lehrgang des Gesang-Unterrichts in Volksschulen. 3. Kursus. 4. Aufl. 1842. S. 300.
Huth, L. Die Post. Mein Leben. Zueignung an G. Kieß. für 1 Sgstc. und Pfte. Op. 23. S. 216.
— — Heitere und ernste Gesänge. Op. 26. S. 292.
— — Die beiden Nachtigallen. Krm. Terzett. Op. 27. S. 342.
Jahn, Otto. Ueber Mendelssohn's Paulus. S. 172.
Kalliwoda, J. W. Der Troubadour (?) für 1 Sgstc. mit Pfte. S. 133.
Kittl, J. F. Trois Impromptus pour le Piano. Op. 12. S. 372.
Kinget, G. s. Elsner.
Köhler, Aug. Fest-Ouvertüre, bei Eröffnung des Braunschweiger am Mariaium Theater zu Hamburg, für Pfte. Op. 61. S. 266.

Kullak, Th. Deux Études de Concert pour le Piano. Op. 2. W. 373.
Kötzer, S. Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 3. S. 14.
— — Gesang bei allen Möglich Gottlieb. für jede St. mit Pfte. Op. 2. S. 339.
Laube, H. geb. Lehmann. Lieder aus Shakspeare's dramatischen Werken. Op. 1. W. 264.
Lachner, Fr. Verlorne Lieb für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 12. W. 54.
— — 3 Lieder für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 13. W. 52.
— — 3 Lieder für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 10. W. 290.
— — Die Wellen. Lied für 1 Sgstc. mit Pfte. S. 340.
Lindpaintner, P. Sechs Lieder aus Tedesco-Märchen. für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 104. W. 134.
— — Ave Maria. Lied für 1 Sgstc. m. Pfte. oder mit 1 Clar. 2 Hrn. 2 Fagott, 2 Viol., Alt-Viola, Violonc. u. Contrab. Op. 111. S. 265.
Lhwe, Dr. C. Johann Huß. Orat. von Zeune. Clavierauszug. Op. 82. W. 330.
Liszt, F. Ouverture de l'Opera Guillaume Tell de G. Rossini transcr. pour le P. W. 29.
Melodien zum Diöcesan-Gesangbuche für das Erzbisthum Freiburg. W. 21.
Mendelssohn-Bartholdy, der 95. Psalm für Chor und Orch. Op. 46. Partitur. S. 265.
Mennonitin, Ballade zu Oper. S. 29 f.
Möhring, F. Mährchen von L. Bech. für vier Frauenstimmen componirt. Op. 5. W. 12.
— — Sechs Lieder für S., A., T. und Baß. Op. 2. Heft 1. 2. S. 14.
— — Trois Nocturnes pour le Piano. Op. 9. W. 341.
Moning, C. Vier Lieder pour le Pfte. Op. 3. W. 44.
— — Melodien pour le Pfte. Op. 4. W. 44.
— — 3 Lieder von H. Heine für 1 Sgstc. mit Pfte. Op. 2. S. 14.
Mühling, A. 6 Gesänge für Mezzo-Sopran mit Pfte. Op. 57. W. 300.
Müller, A. W. Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 20. S. 324.
Müller, J. Concertino pour Hautbois av. Orch. Op. 50. W. 22.
— — Premiere Symphonie pour grand Orch. Op. 52. S. 92.
— — Concertino pour Clarinette et Basson avec Orch. Op. 51. S. 228.
Olsen, ... s. Gruber.
Orgelhandbuch. Liverpool. S. 78. 133. 136. 263.
Oettinger, Dr. L. C. Melodienbuch zum Gebrauche bei öffentlichem häuslichen Gottesdienst in protest. Gemeinden. S. 198.
Paury, A. Sechs Lieder mit W. Müller. vierst. Op. 20. S. 79.
Panofka, H. Grand Nocturne brillant pour le Violon av. P. Op. 35. S. 325.
Pixis, Fr. Étude heroique pour le Piano. Op. 4. S. 133.
Pott, August. Zweites Concert für Violine mit Orch. oder Pfte. S. 296.
Prume, Fr. Le petit Savoyard. Morceau de Salon pour le Violon av. Piano. S. 372.
Pupil, L. Auswahl der beliebtesten Romanzen. S. 323.
Recette navale de Arlo. Auswahl beliebter Opernarien mit Pfte. W. 373.
Reichel, A. Duett aus dem Cid von Herder für Sopran und Tenor. Op. 2. S. 262.
Reissiger, C. G. 4 Lieder für 1 Sgstc. mit Pfte. 81. Lieferung. S. 54.
— — Was bedeutet du dich mein Herz. Motett für 8 St. Partitur. S. 340.
Richter, J. Salvum fac regem! für 4 Mst. oder für S. A. T. B. mit Pfte. Op. 16. S. 210.
Ritter, A. G. Impromptu pour le Piano. Op. 3. W. 45.
Rubinstein. Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. E-moll. S. 302.
Sammlung classischer Gesänge für die Kirch. S. 153.

III. Nekrologe und Biographien.

IV. Correspondenz.

V. Feuilleton.

VI. Officielle Bekanntmachungen des Vereins.

VII. Ankündigungen

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.



des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. | Nr. 1. | 8. Januar 1842.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

das musikalische Heute, aus der Vogelperspektive betrachtet.

Neujahrsgedanken des Redacteurs.

I.

Wie ruhig der Rhythmus, der in der Zeit herrscht! — Keine Stunde, keine Minute hat ein Recht auf höhere Bedeutung; mit jeder geht ein Theil des irdischen Seyns dahin, und doch ein neuer Moment wie ein frisch grüner Zweig für die Ewigkeit hervorsproßt, nur die That des Menschen, sein Handeln und Wirken in der Zeit, der Aufschwung, den sein stets bewegtes Leben daraus erhält, als erfahrener Richter für die Vergangenheit, als erzeugend bedeutsam für die Zukunft, giebt dem Augenblicke Werth größer oder minder, und dennoch haben wir Tage, Stunden und Augenblicke, die in ihrer blos äußerlichen Abgemessenheit schon eine gewisse größere und vor allen andern in die Augen springende Fülle von Bedeutsamkeit in sich tragen, in der sie den Menschen, will er das Leben nicht zu einem bloßen Traume herabsinken lassen, gleichsam auffordern dazu und nöthigen, aufmerksamer auf sich selbst zu seyn, tiefer nachzudenken über das, was in und um ihn vorgeht, zu überlegen, zu erforschen was war, ist und seyn kann, dem Blicke seines geistigen Auges eine mehr intensive Richtung zu geben, und nach Kräften Ursachen und Folgen ein dem zu ergründen, was geschah, geschieht und noch geschehen muß oder möglicher Weise geschehen kann und wird. Der Augenblick, wo die Jahre wechseln, wo der große Rhythmus der Zeit seine bemerkbarsten Einschnitte erhält, ist wohl nicht der letzte, wenn nicht der erste unter dergleichen Momenten. Scheint in diesem Augenblicke doch die ganze der Erstarrung nahe Natur gleichsam neues Leben wieder zu athmen, und fühlt doch unser ganzes Seyn sich da schwanger gewissermaßen mit allen Freuden und Schmerzen der Vergangenheit wie allen Hoffnungen und Schrecknissen der Zukunft! — ist es doch der Moment des Aufhörens und zugleich Beginnens, der Bewegung und Ruhe, die wie ein Bild des Schlafes Chaos und Form schafft! — Der gesammte Geschäftskreis unserer Gesellschaft hat hier seinen Lauf vollendet und tritt in neue Geleise. Nur einer dem ist, der da war und bleibt in Ewigkeit, und dem, der da eine unveränderliche Klarheit schon hatte bei dem Vater, noch ehe die Welt war, ist nicht dem Wechsel der Zeit noch dem Wechsel der Dinge und Umstände unterworfen, denn diese sind unterthan der unbegreiflichen, unaussprechlichen, zugleich verderbenden und immer neu schaffenden Macht, welche wir Zeit heißen. Jeder, vom Fürsten bis hinab zum Bettler und Arbeiter, dem es Ernst ist mit seinem Leben, schaut da noch einmal zurück auf das Vergangene, läßt die ganze Geschichte seines Ichs mit allen ihren Freuden und Kämpfen noch einmal vorüberziehen vor dem lichtgewordenen Auge seiner Seele, und prüfet, was er war, bedenket, was da hätte seyn können oder sollen, und schaut dann auch vorwärts einmal in das weite dunkle Meer der Zukunft, mit dem Mechanismus des folgenden Verstandes lüftend ihren Schleier, weil erstarkt in der Offenbarung, daß nichts Unglückliches geschiehe in der weiten lieben Welt Gottes, und kein Räderwerk der Natur seinen Stoß zu erleiden vermag, der es aus seinen Fugen hebe oder einen Buchstab auslöschte auf der Tafel des Gesetzes. Wird es dem Einen dabei schwer ums Herz, so wird es dem Andern leicht, doch Alle erfüllt schicklich ein tiefer Ernst, und den, der eine große Aufgabe vor sich hat, sie dann furchtlos aber auch mit gestähltem Muthe noch auf sich nimmt. Suchen wir in der Größe dieser Aufgabe das Maaß jenes Ernstes und das Bild vor dem Grabe muß uns erscheinen, in welchem er herrscht zu solcher Stunde auch in dem Bewußtseyn des Leiters eines Organs das, sey es der Kunst nun oder der Wissenschaft, dem Leben für sich oder der Gesellschaft in ihren verschiedenen Richtungen gewidmet, immer die heiligsten Interessen der Menschheit berührt, und so Jedem ein Amt schafft, dessen Erfüllung um so schwerer werden, in je höherem Maaße sich seine Verantwortung gesteigert.

II.

Das zweite Jahr des fünften Decenniums von dem laufenden Jahrhundert schon ist es, in daß wir jetzt treten; eine ganze Hälfte seines großen Abschnittes, welche Generationen umfaßt, ist mit ihrem Ende vor der Thür. — Es war ein schöner Tag, mit welchem für unsere Kunst dies besondere es hervorbrach. Bis zum hellen Mittag war,

wie ich auch in meiner Geschichte*) schon gesagt und hier ausdrücklich wiederhole, durch einen Bach, Mozart und Haydn die Sonne ächt moderner, also wahrhaft schöner Tonkunst mit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts über Deutschland aufgegangen, und wollte Frankreich sie mit gleichem Licht noch nicht scheinen, so leuchtete sie ihm nicht wieder wesentlich doch in schönster Morgenröthe. Italien that — dies Land mit seinen Pfingstfeuern allein wußte in seinem einseitigen Hoffen an dem sinnlichen Principe den Weg noch nicht zu finden zu solchem Ziele, und war hieran vornehmlich seine höhere erregbarere Leidenschaftlichkeit, seine größere und leichtere Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke Schuld, bis es dem rechten Begriffe künstlerischer Modernität sogar immer weiter und weiter noch entrückte, so trug dort zu solch' merkwürdig mächtigem Aufschwunge vorzüglich die dem deutschen Seelen angeerbte und eigenthümliche tiefe Geistigkeit bei, zu welcher unter den Segnungen der Zeit sich jetzt auch eine lebendigere, zartere Richtung des Gemüths noch mischte, und die endlich in einem durch gleichzeitige Umstände dorthin gehemmten Frankreich den schönsten Anklang auch fand. Bleiben wir bei diesem Gedanken noch etwas länger stehen.

Die Maitressenwirthschaft unter Ludwig XIV und Ludwig XV hatte Frankreichs Herz und Sinn mit aller Macht der Umstände von sich selbst gleichsam abwendig gemacht, und Frankreich wäre damals in jeder Beziehung geneigt gewesen, eher zu allem Andern denn zu irgend etwas Eigenem, das ihm verhaßt war, weil es überall Hof und Adel darin zu sehen meinte, Liebe zu fassen. Schriftsteller wie Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert u. A., welche in der Achtung, deren sie durch Friedrichs des Großen Einfluß in Deutschland genossen, sich recht wohl gefielen, auch die Größe und Tiefe des deutschen Geistes eben sowohl zu begreifen vermochten, als das französische Volk damals eine nie geglaubte Bewunderung deutscher physischer Kraft zu hegen genöthigt worden war, lenkten dann diese Liebe vornehmlich zu uns nach Deutschland herüber. Ward indessen auf Seiten der Kunst und Wissenschaft insbesondere dadurch dem deutschen Einflusse in Wahrheit ein höchst vortheilhafter, ausdringender Weg in Frankreich gebahnt, so muß andererseits doch auch zugegeben werden, daß die neuen Ansichten, welche jene Männer daneben über Religion, Politik und dergl. entwickelten und ausbreiteten und welche wirklich, indem überhaupt sie eine völlige Revolution in der Ideen- und Gedankenwelt unter dem französischen Volke hervorbrachten, zu jener Annäherung der beiden Nachbarländer in Sachen der Kunst und Wissenschaft so wesentlich beitrugen, nicht minder hier in Sachen der Religion und Politik, und um so mehr zwar, je sicheren Fuß sie in dem empfänglichen Volke faßten, einen Geist zugleich erweckten, der unmöglich mit der Zeit und am letzten Ende zu etwas Gutem zu führen und für den Kunst insbesondere noch fernerhin sehr förderlich seyn

konnte, zumal — wie so oft wir uns überzeugt haben — die Entwickelung der Kunst und vorzugsweise der schönen Tonkunst so unmittelbar geknüpft ist an die Gestaltung des öffentlichen Staatslebens und so unmittelbar, unzertrennlich fest haftet an dem Cultus der Völker und der Religion, in deren innerstem Herzen sie ihr erster Lebenshauch noch wurzelt. Vor dieser, vor der Religion aber schwand damals in Frankreich eben so sehr alle Achtung, als vor der Regierung und unmerklich deren monarchischen Formen sie längst schon einen Rückgang zu nehmen angefangen hatte, der, als 1783 die Armee, mit welcher aus Eifersucht gegen England Frankreich seit 1778 den nordamerikanischen Freiheitskrieg unterstützt hatte, zurückkehrte und so mancherlei, der englischen Constitution Abstrags entnommene und durch die amerikanische Demokratie nur noch mehr potenzirte Freiheits- und dergl. Ideen mitbrachte und unter dem Volk verbreitete, dann alle Zügel zuletzt schießen ließ und mit Pfeilschnelle dahin führte, wo völlige Revolutionen nach allen Richtungen hin ihre Schrecken ausstanden. Ich soll den Zustand wohl nicht schildern, in welchem Frankreich das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts hindurch sich befand: die permanente Guillotine ist sein Zeichen. In solcher Schreckenszeit, welche kaum Augenblicke der Ruhe unterbrechen, vermag keine Kunst zu gedeihen, und hat mit sicherem Muthe und gestählterer Kraft sie den Wettlauf begonnen, im Momente wird sie wenigstens Halt machen und ihre That kaum gleichen dem Bäumen des Rosses, das, am Abgrund angekommen, gewaltig sich sträubt gegen das Hemmen seines Laufs, aber dennoch lieber will, als unwiederbringlich hinabzustürzen in die Tiefe. Jede edlere Stimme schwieg, schwieg auf einmal, urplötzlich, und die Marseillaise, welche Rouget de Lisle 1792 schuf, kann als einziger Laut gelten, den die Zeit in weiterer Ferne und unmittelbar über die Gränze des Jahrhunderts hinaus rief.

Waren diese Dinge alle zunächst nur in Frankreich vor sich gingen, hätten sie ungeachtet ihrer unmittelbaren Beziehung zur Kunst an und für sich, für die fernere Entwickelung der musikalischen Kräfte überhaupt und im Allgemeinen gleichwohl nicht von besondern Folgen zu seyn brauchen, indessen hatte doch auch in Deutschland in manchen Gegenden die französische Revolution Beifall gefunden und die Gemüther aufgeregt. Die übel verstandenen Ideen von Freiheit und Gleichheit, von unveräußerlichen Menschenrechten oder wie die Dogmen und Symbole solch' wilder Volksaufstände heißen, wurden auch hier durch Wort und Schrift in jeder Form und Weise unter dem Volke verbreitet: das in seiner gebildeten, geweihten Gradgläubigkeit kann ebenfalls sich von Thoren oder eitlen Weltverbesserern zu Ansichten und dergl. wohl hinreißen ließ. Freilich war der feste, brave, biedere Charakter, die angestammte Gutmüthigkeit des Deutschen und die Weisheit seiner Regenten ein mächtiger Fels, an welchem alle allzuarges Ansichgreifen solcher Unternehmungen nothwendig scheitern mußte, doch kamen sie und die dergleichen Gährungen immerhin zum öffentlichen und ernsten Ausbruch, und war dies schon hinreichend, auch

*) Geschichte der deutschen oder modernen Musik etc., so eben bei der Buchhandlung von Ch. Th. Groos ausgegeben.

hier, in Deutschland, das lebendigere Interesse der Bevölkerungen wie der Regierungen von allem Andern, und wäre vorher dasselbe noch so fest darauf gerichtet gewesen, ab- und lediglich auf diese politischen Demonstrationen hinzulenken, so mußte nothwendig dies auch mehr und in entschiedenerem Maaße der Fall seyn, als Frankreich seinen revolutionären Uebermuth nicht mehr auf seinen eigenen Kreis blos zu beschränken wußte, sondern sogar Uebergriffe in deutsche Rechte und Verhältnisse sich gestattete, die, des Kaisers Leopold Friedensliebe ungeachtet, endlich und nothwendig zu einem offenen Kriege, jenem schrecklichen Revolutionskriege zwischen den beiden Nachbarländern führen mußten, der nach langer anderer Richtung sein Feld bald in dem Herzen von Deutschland selbst aufschlug, und um so leichter und sicherer auch anschlagen konnte, als wirklich manche jener Ideen von Freiheit u. s. w., welche französische Leichtfertigkeit geboren, auch hier einen allgemeinern Eingang fanden, die manche Höfe an denen der französische emigrirte Adel Aufnahme und Schutz gefunden, durch die Sittenlosigkeit, Anmaßung und den Uebermuth dieselben das Herz ihrer Völker sich hatten abwendig machen lassen.

Wie hoch die Sonne wiederum oder wahrhaft schöner Tonkunst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts über Deutschland und Frankreich, vorzüglich aber über ersteres, aufgegangen war, und wie sehr alle Kräfte im Laufe der vergangenen Zeit sich bestrebt hatten, solchen Tag herbeizuschwören, und überhaupt ein höheres, regeres, geistigeres schöpferisches Leben auch im Reich der Töne wie in den Wissenschaften und übrigen Künsten zu entfalten: mit Beginn des laufenden neunzehnten Jahrhunderts schon treffen wir dies Streben in seinem Kampfe mit den Ereignissen der Zeit wieder, in welchem, wenn nicht ganz erliegen, es doch nothwendig eine bedeutende Hemmung erfahren und alle Interessen der Kunst — mit welchem einen Worte ich vielleicht die gesammte Richtung der Zeit in Beziehung auf unsere Musik schon bezeichne — den Interessen des öffentlichen politischen und gesellschaftlichen Lebens unterstellen, jene von diesem gewissermaßen abhängig machen mußte.

Nicht übrigens als wollte ich damit die Behauptung aufstellen, auch Deutschland sey, wie Frankreich selbst, durch die außerordentlichen politischen Bewegungen, welche die entfesselten revolutionären Mächte zu Ende des vorigen, wie zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts mehr oder weniger unerwartet hier wie dort verursachten, künstlerischer Seits gewissermaßen in eine Art lethargischen Zustand auf einmal wieder gerathen: dazu waren die geistigen wissenschaftlichen Kräfte und Bestrebungen zu aufgeregt bereits, groß und durchdringend geworden, und im Gegentheil dürfte eher wohl gesagt werden, daß mit jenem regeren, äußeren Leben in der Politik auch im Innern, in Angelegenheiten des Geistes und Herzens ein solches sich entfaltete, nur unterdrückte die materielle Nothwendigkeit des Interesses an der politischen Existenz jedes andere wieder solcher Richtung angehörende Interesse, und machte es von sich abhängig. Die Kunst arbeitete im Laufe ihrer Entfaltung nicht oder doch nicht so sehr und unbedingt mehr aus sich selbst, durch und um sich selber blos, vielmehr hatte ihr Organismus an die Ereignisse der Zeit als das bewegende Mittel sich zu hängen, und was sie gestaltete, mußte unverkennbar und überall fast die Zeichen der Abhängigkeit von diesen an sich tragen. Das Nöthige wich dem Unentbehrlichen, und wie das Unentbehrliche in seinem Ringen sich gestaltete, so auch das Nöthige, wo es jenem zu folgen oder neben ihm zu bestehen noch vermochte; nicht frei aber mehr, selbstständig und um blos seinet- und seiner Nothwendigkeit willen, wie — auf unsern Gegenstand insbesondere den allgemeinen Satz bezogen — dies in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Deutschland der Fall gewesen war.

Auch nicht Deutschland blos mit seinen nächsten Grenzen sollte es sein, das von jenen Bewegungen der französischen Revolution auf eine schlimme Weise und mit allen Folgen für Kunst und Wissenschaft berührt wurde, sondern das dadurch erweckte — ich möchte sagen: völlig neue Leben in Staat, Kirche und Haus hatte ein ungleich weiteres Gebiet, ein Gebiet — wie wir sehen werden — bald über ziemlich ganz Europa hin ausgestreckt und werden wir uns nur erst geeint haben über die Art und Weise, den Charakter und die Folgen in Wesen, Form und Gestalt, welche vom Throne der Politik und des öffentlichen Lebens herab diese Bewegungen insbesondere auch in unserer Kunst selbst hervorgerufen hatten und wirklich hervorriefen, so bedarf es von da an gar keines Nachweises mehr, wie jene Abhängigkeit nicht etwa auf deutsche und französische Bestrebungen insbesondere nur bezogen werden kann, sondern wie im Wesen der Tonkunst überhaupt, in dem ganzen Systeme der Musik (diese als einen untheilbaren Gesammtkörper gedacht) sie eine völlig andere, neue Richtung, eine Umwälzung, wenn auch Jenen auch vielleicht weniger merkbar, doch nach Außen kaum minder groß, lebhaft und merkwürdig als jene, die Gluck mit seinen Nachfolgern einst, nicht erst ein halbes Jahrhundert vorher, für die Kunst als solche freilich weit vortheilhafter bewirkte, unvermeidbar hervorrufen mußte.

Die Friedensbeschlüsse nämlich zu Lüneville (1801) und Amiens (1802), wie das Konkordat, durch welches Frankreich auch mit der tief beleidigten Kirche sich zu gleicher Zeit wieder auszuführen strebte, schienen der Welt zwar Ruhe und Zufriedenheit, und das, was in den jüngstverflossenen Jahren geschehen war, als schnell vorübergehende Ereignisse betrachtet, mit einig wenige, im Ganzen unbedeutende, staatliche Aenderungen abgerechnet, auch die alte Ordnung der Dinge aufs Neue geben zu sollen, in welcher nicht wieder dann Kunst und Wissenschaft das für kurz eingestellte oder gehemmte Streben nach höherer Richtung auch wieder hätten aufnehmen und so bis einer Unterordnung ihres Interesses sich entziehen arbeiten können, indessen vermochte Frankreich unter der Gewalt einer Politik, die demnächst einen gelegentlichen Gegenstand unserer Betrachtung abgeben mag, sich der ferneren Eingriffe in die Rechte und Verhältnisse anderer europäischer Fürsten und Völker nicht lange zu enthalten, und nachdem

selbst der Stolz seiner Republik vor einem unumschränkten Kaiserlichen Scepter sich hatte wieder beugen müssen, trat 1805 schon der dritte Mächtebund ihm entgegen, dessen Wirken abzuwarten der Wille seines Herrschers nicht glaubte wagen zu dürfen, und der mit Hülfe eines ewig denkwürdigen glücklichen Kriegsgeschicks, nun nicht etwa nach Deutschland und Italien bloß, sondern in den größten Theil von ganz Europa sein Schwerdt trieb, Sitte, Recht und Lebensordnung verschwindend mit eben so blutiger als strenger eiserner Draht, und brach abermals mit dem Drucke willkührlicher Fremdherrschaft jedes andere Interesse bedeutend unterordnend dem Interesse der Politik, jedes andern Intimen streng und unmittelbar knüpfend an die Entfaltung welche diese die Politik dem öffentlichen wie gesellschaftlichen Leben vorschrieb. Allerdings waren alle diese Bewegungen zunächst nun wieder gen Deutschland gerichtet, und den Schauplatz der dadurch hervorgerufenen kriegerischen Operationen vornehmlich leider unser Vaterland, doch hatten alle sonstigen daraus entspringenden Kriegsunfälle nur ungleich weiteres und ein in Wahrheit so minder Ziel uns ergegeben. Französische Heere überzogen und durchzogen mit nicht minder diesigen Waffen Italien, und wenn auch blos ein Theil davon dem französischen Gebiete ganz und gar einverleibt, so beherrschte den andern doch unablässig eine französische Regierung. Angeblich um das aus Haß gegen England aufgestellte Kontinentalsystem zu vervollständigen, aber eigentlich um auch dorthin den kühnsten Eroberungsgeist zu tragen, hatte ein Gleiches fast mit Portugal und Spanien statt, dem auch das mächtige England nicht vollständigen Einhalt zu thun vermochte. Holland — ein Bonaparte saß auf seinem Throne oder bestieg denselben, Dänemark — war es nicht minder ein Spielzeug französischer Willkühr, und vermochte Oesterreich selbst, das am längsten und beharrlichsten ächt deutsche Land, nachdem es eine Prinzessin in die Arme des fremden Herrschers geführt, sich dem Opfer einer solchen ganz zu entziehen? — Nur die äußersten Marken Europa's noch Rußland und Schweden, obschon ebenfalls mehr denn einmal in die Schlingen französischer Diplomatie gefallen, hielt dennoch entschiedener denn irgend ein anderes Reich der fremden Uebermacht sich fern, und bewahrte so eine Nationalität, welche Grundlage einer höheren geistigen, intellektuellen wie ästhetischen Selbstentwicklung zu sein vermochte, die jedem andern in den Umstrickung verwickelten Volke damals aber fehlte und für die Zeit dann alle Wirkungen eines solchen Mangels auch sich deutlicher ausbreiten ließ.

Werfen wir in dieser Beziehung nur einen Blick auf Deutschland. Hatte der Luneviller Frieden schon bedeutende Besitz- und andere staatliche Veränderungen in demselben hervorgerufen, so war dies noch mehr der Fall nach den unglücklichen Schlachten von Ulm und Austerlitz. Ganze Reichs-Fürstenthümer und andere Reiche und geistliche Regierungen(?) wurden aufgehoben, und nicht allein daß mit dem Hofstaate derselben meistens auch die Kapellen, die bisher dazu gehört hatten und welche, wenn nicht das einzige so doch das vornehmste Asyl unserer Kunst gewesen waren, verschwanden, sondern wo ein solcher kirchlicher oder weltlicher Fürst durch innere Neigung auch sich vielleicht hätte bewegen lassen mögen, die schöne Kunst ferner unter seinem Schutze zu behalten, wurden ihm die Mittel durch die Pflichten genommen, die er gegen sich selbst und gegen das Volk zu dessen Schutze oft mit den größten und bittersten Aufopferungen zu erfüllen hatte: ein Schauspiel, das sich — hier sofort für ein und allemal bemerkt — während der folgenden sieben Kriegsjahre noch mehrere Male wiederholte. Nicht genug aber — die raschen Fortschritte, welche die französischen Heere in Deutschland machten, waren bald auch Veranlassung, daß das gesammte ehemalige deutsche Reich, das als das letzte Band uns wie ein Volk noch zusammenhielt, sich auflöste, den Kaiser aufhören, Kaiser von Deutschland ferner zu sein, und so vermochte eine völlige französische Suprematie über das gesammte Vaterland sich auszubreiten, welche jeden Lebensathem deutscher Sinn- und Denkungsweise von sich abhängig machte. Zwar suchte Preußen, das allein noch festhielt mit Hand und Herz an dem ererbten edlen Stamme, hiernach noch zu retten, was zu retten war, und wollte den Norden verwahren gegen die Flucht(?), die dennoch von West und Süden her über alles eigentliche nationale Leben hereinzubrechen drohte, aber vergeblich war für den ersten Augenblick auch sein muthig durchstrebendes Bemühen, und mit der Mehrzahl deutscher Fürsten, welche ihrer Souverainität ungeachtet zur niedrigsten Knechtschaft unter Napoleon herabgesunken waren, fiel auch Deutschland in einen Zustand der Schwach und des Elends, das mit Worten zu zeichnen wohl jede Feder sich bis jetzt vergebens bemühte, und das mit wenigen Ausnahmen ziemlich in gleichem Bilde sich wiederspiegelte auch in den übrigen Ländern Europa's, wenn mit der Ueberwältigung ihres Glanzes auch weniger wohl die schweren Wunden und Leiden sich vereinten, die hier, in Deutschland, das scharfe Schwert des furchtbarsten, verheerendsten und unaufhörlichsten Krieges aller Kriege insbesondere noch schlug.

Nicht freilich als hätte auch unsere Kunst, wie so manches Andere, in dieser Weise von unglücklichen Zeitereignissen ihren völligen Untergang werden finden sollen. Dazu war — wie schon einmal gesagt — ihr Geist bereits zu mächtig, ihr Leben zu kräftig und groß erwacht, und — wie spätere Betrachtungen zeigen werden — hatten dieselben, ungeachtet des unermeßlichen Nachtheils, den dem Einzelnen, namentlich Deutschland, auch in künstlerischer Hinsicht sie bringen mochten, für die Gesammt-Entwickelung der Kunst sogar auf der einen oder andern Seite manch' wesentlichen Vortheil, aber Solches zu zeigen ist noch hiervon nicht lediglich meine Absicht, vielmehr möchte ich hier die Ueberzeugung nur erst schaffen, wie mit Beginn des laufenden Jahrhunderts und ziemlich den größten Theil unserer gegenwärtigen Periode hindurch das Interesse der Kunst vor dem der Zeit überhaupt zurücktrat, und wie daher sein Gesammtentwicklung derselben sich gewissermaßen ausschließlich zu beugen hatte an die Ereignisse dieser, wie dieselben nicht so sehr mehr, als

worden, die Kraft ihres Organismus in sich selbst, sondern in dem Leben der Zeit, den Verhältnissen nach Außen hin zu suchen und zu finden gezwungen war. Gewiß mußte die mit den erwähnten statistischen Veränderungen in Verbindung stehenden Entlassungen oder Umgestaltungen so mancher Capellen, das oft gewaltsame Veralten der militärischen Musikbanden unter selbst den talent- und kraftvollsten Kunstjüngern ic., wie bedeutende Veränderungen im musikalischen Kunstleben hervorrufen; gewiß hat das unter dem Schwerte der Fremdherrschaft seufzende und weinende Volk, wie es lang einzig mit dem Schicksal, und wie sein Sinn, Muth und Willen einzig nur stand auf den Augenblick und das Mittel, solchem Joche sich wieder zu entwinden, nicht Zeit noch Lust, an den Freuden der Kunst sich fernerhin zu weiden, außer es führte die Hymne des Siegs seine Hoffnung hin zur Erfüllung, das stärkende Lied, die Fanfare hin seine Kühnheit und seinen Muth zum Siege, zum Leiden zum Troste, doch wenn einer unserer größten, einflußreichsten Tonsetzer jetzt seinem Biographen, als er ohnlängst mit dieselbe freundschaftlichst mittheilte, mit den Worten anfängt: „Wäre die Schlacht bei Eslau nicht geschlagen worden, ich hätte nie ein Leben vielleicht eine Note gelernt," und in der Weitererzählung wirklich davon darstellt, daß die Erweckung seines außerordentlichen Talentes nur von den Umständen jener Schlacht sich her datirt, so kann dies eine Beispiel schon dazu dienen, unter den Leiden doch hie und da noch ein schöneres Zeichen der Freude vernehmen zu lassen, nur muß als Beispiel es darthun zugleich auch, wie das Große, was unsere Kunst im Laufe gegenwärtiger Periode für sich gebar, nicht minder als Folge an dem fraglichen Zeitenlaufe haftete, denn der Verlust, den sie nothwendig durch diesen und auf den verschiedensten Seiten zwar zu leiden hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Breslau den 15. December 1841.

Endlich hat die öffentliche Production des Oratoriums „Moses" von Professor Dr. A. B. Marx in Berlin, zu welcher unsere Sing-Akademie schon länger denn seit einem halben Jahre Proben über Proben veranstaltete, statt gefunden, und zwar am 2. d. M. Der Componist war selbst zugegen und alle Anordnungen geschahen unter seinen Augen von den nach seinen Angaben bestimmt. Ich sage dies und selbst in Beziehung auf die eigentlich kritische Leitung, und wie er sich daher über keinen Fehlgriff beklagen darf, so wird ihm auch der silbern Eifer nicht entgangen seyn, womit unsere Singakademie sich angelegen seyn ließ, zuerst das neue Werk eines Mannes ins Leben zu fördern, der auf Autorität doch wahrlich nicht geringe Ansprüche zu machen sich berechtigt hält. Ich will Ihnen zunächst den Auszug mittheilen, welchen unser verehrter Herr Professor Kahlert, ein Freund von Marx, nach der Aufführung des Werks in die hiesige „Schlesische Zeitung" einrücken ließ. Er lautet wörtlich wie folgt:

Die langerwartete Aufführung des Oratoriums „Moses" von A. B. Marx hat am 2. December in der Aula stattgefunden. Die vorläufigen Bemerkungen, die wir neulich darüber ausgesprochen, können wir jetzt nach zweimaliger Anhörung in Probe und Aufführung zusammenfassen und näher begründen. — Die technische Seite der Tonkunst wird in dem Studium der Formen gepflegt, die geistige bleibt meistens dem Zufalle überlassen, und hängt von der gesammten menschlichen Bildung des Componisten ab. Die eine oder die andere Seite überwiegt fast immer, nach dem dunklen Gesetze, das die Kunstgeschichte fortbewegt, und nur zuweilen in einer göttlichen Offenbarung nimmt, in der zuweilen eine sinnliche Form, eine Tongestalt, die durch- aus vollständige Erscheinung der Idee ist. Auch die unsterblichen Meister lassen einem spätern Geschlechte sichtbar werden, von welcher Seite sie dem höchsten Ziele nachgestrebt haben. Händel ist sinnlicher als Bach, Haydn sinnlicher als Gluck, in neuer Zeit aber ist die Kluft furchtbar weit geworden: Rossini und Beethoven, Donizetti und Mendelssohn! Von Gluck hat man die Anekdote, daß vor der Composition seiner Alceste und der Iphigenie er Gott gebeten habe, ihn ganz vergessen zu lassen, daß er Musiker sey. Hierin liegt ein tiefer Sinn. Es soll heißen, Gott möge ihn behüten, daß er durch Rücksicht auf Sinnenreiz die hohe Aufgabe, die Charaktere zu malen, und ihre Sprache vernehmen zu lassen, vergesse. Etwas ganz Aehnliches findet bei Marx statt. Der Hirt Moses, der Priester Aron, die zarte Mirjam, der üppige Pharao, die greise Königsmutter, der wilde Kohrah, das Volk Israels, die Aegypter, sind auf das Schärfste individualisirt. Der geistigen Bedeutung ihr Recht widerfahren zu lassen, diesem Ziele hat der Componist oft viel geopfert. Und dadurch, dies sind wir der Wahrheit schuldig, hat er eine große Parthei, die selbst viele achtungswerthe Musikfreunde in sich schließt, gegen sich herausgefordert. Diese wenden nämlich ihm ein, die Musik habe immer die Aufgabe eben als Musik, auch ohne Rücksicht auf das, was sie darstellen oder ausdrücken wolle, zu gefallen. Sie vermissen nun im „Moses" Ruhepunkte, sie klagen über den Mangel an Wiederholung melodischer Themen. Weil die Einstimmigkeit sehr streng behandelt ist, so wundern sie sich, daß sich oft ein musikalischer Gedanke, wegen der zugleich vernehmbaren Nebenmelodien, wie ein Fluß im Sande verläuft.

Diese Parthei mengt Wahres und Falsches durcheinander. Die Vorwürfe, die Ref. mit dieser Parthei theilen kann, lassen sich in folgenden Satz zusammenfassen. Es ist gefährlich, die einzelnen musikalischen Formen, woraus ein großes Werk wie eine Oper oder Oratorium zusammengesetzt ist, aufzulösen und in einander übergießen zu lassen. Dies erschwert nicht blos das Verständniß, sondern es schadet dem Gesammteindruck, ungefähr wie der einer Rede das Bemühen, die sogenannte Disposition zu verstecken. Marx hat nun in Begeisterung für sein Ideal (nämlich für den ununterbrochenen Ausdruck einer stetig vorschreitenden Handlung), oft die musikalische Ausführung eines Motives absichtlich unterlassen. Der sogenannte

zweite Theil eines Musikstücks, der uns um der Musik nicht um des Wortes willen, die man singt, nothwendig ist, erscheint aber oft als lästiger Aufenthalt. Für die Modulation erkennt er den Sinn des Worts als alleinigen Gesetzgeber, der bloßen Bewegung wegen kehrt er z. B. nicht in eine Tonart zurück, aber so ist es mit dem stoffmäßigen Wechsel des Zeitmaßes. Dieß Alles verewigert die leichte Faßlichkeit des musikalischen Gedankens. Bei Marx entspringt dieses Alles aus seinem oben ausgesprochenen Prinzip, das seine lehrreichen Schriften außerdem mit begeisterter Beredsamkeit vertheidigen. In der Gegenwart steht dies Prinzip höchst isolirt. So viel vom Technischen, als er verlangt, wird heute Niemand nachsehen. Auch wir glauben, daß jenes Prinzip vollständig zu bewahrheiten, jetzt wenigstens noch unmöglich ist, aber auch, daß wenn in einer späteren Zeit ein thatkräftiges Künstlergenie eine durchgreifende Reform der Tonkunst bewerkstelligen sollte, dieses einen ähnlichen Weg wie Marx einschlagen wird. Und darum sey ihm aufrichtiger Dank für sein muthiges Streben nach einem verwaisten Ziele gebracht. — Es ist hier nicht möglich, auf die uns höchst merkwürdigen Einzelheiten einzugehen oder diejenigen Züge, die an Vorhandenes erinnern, und die, welche von frischer Erfindungskraft Zeugniß geben, hervorzuheben. Auch ganz vom technischen Standpunkte betrachtet, sind Stücke, wie z. B. der Schlußchor des zweiten Theils und der Chor: „Nach dir, o Herr, verlanget mich," meisterhaft zu nennen. In andern findet sich ganz moderner Styl neben älterem, doch ist, genau betrachtet, immer die geistige Nothwendigkeit da. Wir streiten hier nicht mit dem Componisten über manchen absichtlichen Quinten- und Quartenfortschritt, nicht über einen [illegible] Akkord, der etwa die Verwandlung der Stimme in Blut andeutet, nicht über den Wechsel der Tonart im Schlußchore. Wir wünschen ihm vielmehr von Herzen ferneren Muth, den Zweck, im Ausdruck seiner Charaktere wahr zu seyn, mit gleicher Kühnheit zu verfolgen, und wiederholte glückliche Erfolge, die dazu die Freudigkeit verleihen.

Wir hätten schließlich von der Aufführung zu reden. Es ist uns, durch Bekanntschaft mit einem nicht geringen Theile dessen, was die musikalische Literatur hervorgebracht hat, kaum ein Werk bekannt, das in dieser Hinsicht größere Schwierigkeiten böte, selbst die größeren Bach'schen Werke und Beethovens neunte Symphonie nehmen wir nicht aus. Die Schwierigkeit liegt hier in dem Ungewöhnlichen, das gefordert wird. So müssen wir denn anerkennen, daß Solosänger, Chor und Orchester, das unter Mosevius mit beharrlichem Fleiße fast ein halbes Jahr hindurch einstudierte Werk zu einer und des Componisten größten Ehre dargestellt, und ihre Kräfte mehr als jemals bewährt haben. Der anwesende Componist sprach dies in der vorletzten Probe in einigen herzlichen Dankesworten selbst aus. — Der Saal war heute zur Hälfte besetzt. Da zwischen 300 und 400 Mitwirkende Plätze einzunehmen hatten, so dürfte die Zuhöreranzahl nicht bedeutender gewesen seyn. Wir wissen, daß es der solchen Aufführungen, die ein mächtiges Bildungsmittel für Viele sind, und den als Aussichten zum gemeinen Besten, nicht als Unternehmungen der Speculation ansehen, [illegible] schon zu wünschen wäre: nämlich öffentliche Darlegung der finanziellen Resultate! (Herr M.-D. [illegible] gab uns solche neulich über den großen Aufführungen des Singvereins.) Möge Herr Mosevius unserm Vorschlage einige Aufmerksamkeit schenken."

Die Bestimmung, welche das freundschaftliche Verhältniß zu Herrn Marx dem Hrn. Dr. Kahlert der Abfassung dieses Artikels auferlegte, fühlen Sie selbst und muß Jeder an jedem Worte desselben fast empfinden, der nur mit einiger Aufmerksamkeit die manchfachen Widersprüche betrachtet, in welche man allerdings jedesmal verfällt, wenn Verfehltes als gut geschildert werden soll. Herr Prof. Kahlert will der Form Mangel durch das zu erkennende Streben nach geistigem Ausdruck entschuldigen, aber wir wissen doch auch, daß der künstlerische Geist sich durch erst offenbart, wenn er vollendet in der Form in die sinnliche Erscheinung tritt. Possierlich wie höchst fremdartig hat mir der Versuch erscheinen wollen, dies Oratorium als den Anfang einer ganz neuen Kunstrichtung zu bezeichnen, nun gut, daß man der Richtung selbst kein weiteres Postulat aufsetzte, und uns überlassen bleibt, darunter eine gerade, schiefe, krumme, [illegible] oder rückwärts gehende zu verstehen. Meines Theils kann ich kaum anders als dem Oratorium jeden höheren künstlerischen Werth abzusprechen, und gerade um mangelnder Form wegen. In seiner Verbindung in der Form ist auch kein Geist oder ein verworrener Geist. Die Wiederholung und noch formell vollkommene kunstgemäße Durchführung der einzelnen Hauptgedanken aus unserer Musik verbannen, und dagegen aus einem Ton in Ton ohne Rücksicht auf Abrundung der einzelnen Sätze reden wollen, ist eine eben so große Albernheit, als wollte Jemand versuchen unsern guten Preußischen Landeskinder zum Text statt [illegible] wählen, und dieses ein Glück wohl gar zu danken, heißt doch der Freundschaft ein zu großes Opfer gebracht. Glück — ohne Abrundung der Form! — Am gleich verrückten Gedanken, als Bischof Dräseke — ohne rhetorischen Zusammenhang. Hr. Prof. Kahlert, den ich sehr achte, hätte dieses gethan, nicht zu rechtfertigen, was sich gar nicht entschuldigen läßt. Die „Ausführung eines musikalischen Gedankens absichtlich unterlassen", — heißt gerade so viel, als absichtlich unvernünftig in seiner Rede seyn. Am allernaivsten klingt der Schluß des Aufsatzes, und wäre der Verf. nicht ein Freund von Hrn. Marx, sollte ich fast glauben, die Ironie habe ihm das [illegible] ablegen wollen, daß, was vorhin gesagt worden, Alles eitel Kram sey und die Warnung des Publikums vermieden werden dürfte. Hr. Musikdirektor Mosevius sollte es wirklich thun, und die finanziellen Resultate von dieser Aufführung veröffentlichen, auch von der Marxschen Aufführung, denn obschon dieselbe am 7. d. M. und öffentlichen Anzeigen zu Folge zu einem wohlthätigen Zweck statt haben sollte, wird man sich wundern über die Anziehungskraft, welche der „Geist" des Kunstwerks auf das Publikum geäußert, wenn man erfährt, daß dieselbe Ursache hatte, zu unterbleiben. Waren 400 Mitwirkende, so waren auch 400 und

mehr Freibillets, und doch gesteht Hr. Prof. Kahlert selbst, daß kaum mehr Zuhörer anwesend gewesen seyen. Die Sänger und Spieler nennen den Vortrag des Werkes eine leidige Arbeit, weil von Fluß und melodischem Gang der einzelnen Stimmen auch nicht eine Spur vorhanden, und den Instrumenten manchmal Sachen zugemuthet würden, welche mitunter gar nicht oder kaum herauszubringen seyen. Uebrigens besteht das Oratorium aus drei Theilen, und sein Verfasser ist Lehrer der Composition in Berlin. Die „Breslauer Zeitung" vom [illegible] enthält ebenfalls einen langen und breiten Aufsatz darüber, der sich gewissermaßen zwischen Schöpfer und der öffentlichen Meinung aufstellen möchte und Alles durch „Eigenthümlichkeit" bemäntelt und entschuldigt, aber es ist ein eigen Ding mit dem „Eigenthümlichen", und auch die Unfähigkeit will sich darauf zuschreiben. Es heißt darin vollkommen wahr: „Er (Marx) verweilt bei seiner Situation dauernd, sondern declamirt gleichsam in Tönen", und nun denkt man sich ein musikalisches Kunstwerk, ein Bild, in welchem keine Situation ausgeführt ist, und man wird des Staunens darüber begreifen, daß man ein solches Werk gut und schön oder überhaupt auch nur von einiger Bedeutung zu finden sich abmühe. Ich kann nur die schöne Zeit und den Kraftaufwand bedauern, den unsere Singakademie auf dieses Werk verwendet hat, und ich wollte mit Ruhe, ob dasselbe an andern Orten auch zur Aufführung kommt und dann die Kritik daselbst eben so freundschaftlich gesinnt oder mit dem Publikum gleich gestimmt ist, den Kunstkennerschaft gar nicht zu reden. Sa.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Paris am 20. December. Der deutsche Glasharmonikaspieler [illegible] ist gestorben. Er war 1781 zu Turin geboren, seit 1803 [illegible] dann Capellmeister des ehemaligen Königs von Westphalen, und lebte seit der Zeit fortwährend hier, wo er besonders als Arrangeur-Componist und früher auch als Harfenspieler vielen Freunden fand. Seine Opern, unter denen sich „[illegible]" auszeichnete, sind [illegible] längst von dem Theater verschwunden.

München am 20. December. Lachners neueste Oper „Catharina Cornaro" ist nun bereits zum dritten Male wiederholt worden und hat jedesmal ein überaus volles Haus gemacht, was hier als eines der sichersten Zeichen des Beifalls angesehen werden muß, da unser Meisterwerk „Robert" noch keine Oper solch' anhaltende Anziehungskraft für unser Publikum bewähren. Ich werde Ihnen nächstens einen ausführlichen Bericht über das interessante Werk.

Augsburg den 15. December. Seit dem Anfang des Octobers erfreuen wir uns unter der umsichtigen Direction Herrn [illegible], eines gebildeten Theaterdirectors, eines guten Theaters. Schauspiel und Oper lassen, vom Standpunkt einer Provinzialstadt betrachtet, nur wenig zu wünschen übrig. Hr. [illegible] verstand es, die ihm zu Gebote stehenden Elemente durch [illegible] Thätigkeit so zu verwenden, daß unsere Bühne jetzt wohl zu den bessern in Deutschland gezählt werden dürfte. Besondere Erwähnung verdient u. [illegible] und durch die Oper. Er brachte uns „[illegible]", „Czaar und Zimmermann", „Barbier von Sevilla", „Zauberflöte" und „Don Juan" auf befriedigende Art zur Darstellung, und das jedesmal gedrängt volle Haus lieferte den Beweis, daß klassische Musik bei uns noch einen regen Sinn unter uns findet.

Miscellen.

(Gesang des Faulthieres.) Das Faulthier, der Ai der Indianer [illegible], eingeborn in Brasilien zu Hause, bewegt sich von einem Baume zum andern, wo dessen Laube er sich nährt, kaum hundert Schritte weit, und das nur, wenn es vom Hunger getrieben wird, [illegible] ist aber dabei so listig wie der Fuchs, denn er auch bezüglich der Größe ziemlich unbekannt. Ein junger [illegible] machte die erste Nachricht von ihm. Das einzige Vergnügen dieses Thieres scheint darin zu bestehen, sich an Bäume zu hängen, dabei es ganz langsam den Hals von einer Seite zur andern bewegt, als wenn es [illegible]. Ein solch' gefangenes Faulthier blieb an einem Balken fügen vierzig Tage hängen, ohne sich um Nahrung zu kümmern, wobei es aber fernern Blicks [illegible] mit einem eigenthümlich sonderbaren Ausdrucke des Schmerzes, daß Diejenigen, welche dieses seltsame Thier betrachteten, von Mitleid hingerissen wurden. Man befreite das Thier von seiner peinlichen Lage, und warf ihm ein Stückchen vor, das von den langen Klauen des Faulthieres mit einiger Hast gepackt und umklammert gehalten wurde. In dieser Stellung kam der Hund in [illegible] Tagen vor Hunger um. Dieses Thier singt in der Musik auf [illegible] folgende Töne mit dem Ausrufe: ha, ha, ha, ha, ha.

Einige Naturforscher meinen es sei der Erfinder der Scala [illegible]. Den dieses sonderbare Thier einmal gefangen, so verliert es eine Zeitlang und wiederholt dann dasselbe [illegible] unaufhörlicher Weise. Weil es durch zwanzig Tage nicht frißt, nicht [illegible], glauben [illegible] es lebe von der Luft. Es beißt nicht und kann es auch nicht, wegen seines sehr kleinen Mundes. Es ist auch nicht giftig. Prinz Max von Wied, welcher vor 25 Jahren auch Brasilien bereiste, hat auch über dieses Thier, welches mit der daselbst [illegible] Bevölkerung deshalb [illegible] ist, bestimmte Beobachtungen gegeben. Es hält sich in den Urwäldern auf, und [illegible] allerdings eine Reihe [illegible] Töne mit seiner [illegible] Stimme von sich. Es nährt sich von den Früchten des Cecropiabaumes (Cecropia peltata) vom Laube des [illegible] und [illegible]. Seine langsamen Bewegungen begleitet es mit einem [illegible], kläglichen Ausdruck.

(N. Kom.) Dr. W. [illegible] v. [illegible]

(Der Künstler und Mechaniker Kaufmann) aus Dresden befindet sich derzeit auf einer größeren Reise in Wien, wo ein Dresdner Zeitungscorrespondent [illegible] mit folgenden Worten [illegible]:

„Kaufmanns Kunst ist ein musikalischer Mikrokosmus, das erwähnte Belege und ich gebe sie hiermit.

Der Künstler hat über 30 Jahre auf die Verfertigung und Vervollkommnung seiner oben genannten Werke verwandt. Ich will es nun [illegible], diese zu [illegible].

Das Chordaulodion enthält ein Pianoforte von vier Octaven, ein Flötenwerk, Triangel und Pauken.

Das Symphonion umfaßt ein sehr vollkommenes Pianoforte, ein großes Flötenwerk, Clarinette, Triangel, Becken und Trommel; jegliche Walze legt an 200 Tonstäbe und Dämpfer. Pauschläge [illegible] in Bewegung; jede Walze hat 4 Umgänge.

Der Salpingion enthält 4 Trompeten und 2 Pauken, und [illegible] der schwierigsten Sachen [illegible] z. B. das Halleluja von Händel. Der Künstler hat in diesem Werk wo in seinem [illegible] [illegible] auf [illegible] Schwierigkeit besiegt, auf einer Trompete zwei Töne zugleich hervorzubringen.

Das merkwürdigste aber aller dieser Instrumente ist der Harmonichord. Das derb [illegible] sieht [illegible] Fülle und Wohllaut Rundung der Töne nach. Ich sage [illegible] der dieses Instrument selbst [illegible]. Es hat die Gestalt eines kleinen aufrecht stehenden Flügels, [illegible] wie Erfindung — [illegible] der des Clavier — ist sein Geheimniß. Die Wirkung desselben ist unbeschreiblich. Alles, was Pianoforte, Phisharmonika und Orgel bieten, entwickelt es, vereinigt und verbunden durch

ihnen nur Ihr eigenes Zauber, die an Lieblichkeit und Schmelz, Frische und Innigkeit nicht einmal die menschliche Stimme, das vollkommenste aller Instrumente, gleichkommt. Herr Kaufmann hielt es selbst, zu er ist Virtuose darauf, bringt er es in Verbindung mit den übrigen Instrumenten, so glaubt man sich in eine neue Tonwelt versetzt. — So wenig über Harmonie. Sie werden Sich überzeugen. Genehmigen Sie ꝛc.

(Was eine schöne Stimme nützt.) Im vorigen Winter wurde ein junger russischer Baron von seinem Oheim, der einen diplomatischen Posten bekleidet, in vornehmen Häusern vorgestellt. Der junge Mann gefiel sich in diesen Kreisen und er würde sich glücklich geschätzt haben, wenn die Summen, welche ihm der Oheim gab, mit den Ausgaben in Uebereinstimmung gewesen wäre, zu denen ihn sein Rang und seine Verhältnisse nöthigten. Unter andern Vorzügen besaß der junge Baron eine sehr schöne Stimme. Eines Abends sang er in einer Gesellschaft, in welcher sich auch der Direktor eines der Pariser Theater befand, der zu dem jungen Manne sagte: „wenn Sie nicht glänzend in der Welt gestellt wären, könnten Sie auf der Bühne Ihr Glück machen.“

— „Wollen Sie mich engagiren?“

„Sogleich.“

— „Sie achten Sie weder auf meinen Namen, noch auf das Vermögen, das Sie bei mir vermuthen, und machen Sie mir einen schriftlichen Antrag.“

„Morgen sollen Sie ein Engagement erhalten, das Sie hoch zu entschädigen vermag.“

Am andern Tage erhielt der junge Baron wirklich den Entwurf zu einem Contrakte und er begab sich damit zu seinem Oheime.

„Meine Gläubiger belästigen mich auf unausstehliche Weise“ sagte er.

— „Dein schlimmer für Dich“, antwortete der Oheim, „das ist Deine Sache, sehe zu, wie Du dich mit Ihnen vergleichst.“

„Ich möchte mich allerdings mit ihnen vergleichen, aber dazu brauche ich Geld, eine Kleinigkeit 10,000 Franken.“

— „Zehntausend Franken nennst Du eine Kleinigkeit? Nun, wenn eine solche Summe in Deinen Augen so wenig ist, so wird Dir es nicht schwer werden, sie herbeizuschaffen. Auf mich rechne aber in keinem Falle.“

„Das ist Ihr letztes Wort?“

— „Ich werde davon nicht weichen.“

„Ich war im Voraus davon überzeugt und habe deshalb auch bloß auf mich gerechnet. Es fehlt mir zum Glück nicht an Hülfsmitteln.“

— „Welche besitzest Du denn, wenn ich fragen darf?“

„Ich weiß, daß Sie von Ihrem Neffen eine geringe Meinung haben, weil er nichts von der Politik versteht. Wir leben aber zum Glück in einer Zeit, in welcher man auch auf anderen Wegen zu Vermögen gelangen und sein Glück machen kann.“

— „Willst Du einen Handel anfangen?“

„Nein, ich werde mich der Kunst widmen.“

— „Wie verstehst Du das?“

„Sie wissen, daß ich eine hübsche Stimme habe; man hat mir eine ansehnliche Summe dafür geboten, ich nehme sie an und werde mein Talent auf der Bühne geltend machen.“

— „Du ein Comödiant? Willst Du den Namen schänden, den wir beide tragen?“

„Es bleibt mir keine Wahl und ich will lieber einem Theater angehören, als im Schuldgefängnisse sitzen. Hier ist der Contrakt, der mir ein Gehalt von 15,000 Franken zusichert, womit kann ich anständig leben.“

Der Diplomat glaubte bei dem Gedanken, seinen Namen auf den Theaterzetteln gedruckt zu sehen, zu erschrecken und bezahlte deshalb die Schulden seines Neffen mit Ausnahme derselben ansehnlichen Summe. Der junge Baron hatte seinen Zweck erreicht.

(Neue Musikinstrumente.) Nach der französischen Instrumentenmacher Sax ist hat man neue Art von Instrumenten erfunden, ein Pariser Zeitungsschreiber nach dem Winde zur nicht bedarf, um zu erklingen, sondern die Musik ganz in sich selber besitzt. Nur wissen wir nicht, welches Recht diese Instrumente noch auf den Namen Blasinstrumente haben, wenn der Wind nicht ihr Element ist. — Jene Berichte nennen den Klang derselben „erschütternd“, „mächtig“ und noch mehr.

(Dem Virtuosen Contski) reiste über Berlin nach Prag und hat in beiden Städten mehrere Concerte gegeben, in welchen er allgemeinen enthusiastischen Beifall erntete, nur will man in Berlin seinen Compositionen keinen sonderlichen Werth beimessen und das glauben wir recht gern. An dem Genuß wird man dort sich, sondern es nicht verdrießen, wenn man ihn [illegible] auf dem Podium gesehen und gehört hat. Hier ist er, weil er sich noch, so lange die Kunst ihm zum Erwerb zugleich dient, weil er aber nicht gern lange noch sagen will [illegible].

Redakteur: Eduard Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe [illegible]. Preis für den Jahrgang fl. [illegible] oder [illegible] Insertionsgebühr 4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Vierter Jahrgang. | Nr. 2. | 13 Januar 1842

Officielle Bekanntmachungen.

Aufforderung an die ordentlichen Vereinsmitglieder, die Wahl eines neuen Vereinsausschusses pro 1842 betreffend.

Den Statuten zu Folge hat mit Anfang jedes Jahres die Wahl eines neuen Vereinsausschusses statt zu finden. Die verehrlichen ordentlichen Vereinsmitglieder werden daher ersucht, ihre diesfalls betreffenden Stimmzettel umgehend unterzeichnetem Secretariat einzusenden. Vorgeschlagen wurden für die Wahl pro 1842: Hr. Frhr. von Poissl in München, Hr. Dr. [illegible] Schneider in Dessau, Hr. Dr. [illegible] Rink in Darmstadt, Hr. Musikdirector Mühling in Magdeburg, Hr. Prof. Fröhlich in Würzburg, und Hr. Dr. [illegible] Schneider zwar als Präsident. Mit diesem Vorschlage soll die Freiheit der Wahl jedoch keineswegs beschränkt seyn.

Stuttgart am 1. Januar 1842.

Das Secretariat.

Woher, Wo, und Wohin?

Das musikalische Heute, aus der Vogelperspektive beleuchtet.

Rückführungsnoten des Redacteurs.

(Fortsetzung).

Wie zu früher Abhängigkeit trug neben den Umständen der Zeit auch der persönliche Charakter, Kraft und Geschmack Napoleons, jenes Helden, Heros, ja ich sage den letzten möchte ich sagen, unzweifelhaft bei. Zu Betracht des außerordentlichen Einflusses, den ein Friedrich der Große und Joseph II auf Gestaltung, Richtung, wie die gesammte Entwicklungsgang der Musik übte, erinnern wir uns, was ein großer [illegible] und mit höherer Macht noch ungleich mehr Geist in dieser Beziehung vermag. Es soll nicht Begeisterung, nicht Liebe und was das Herz zur Größe hinzuziehen vermag, — wenigstens nicht im Allgemeinen Etwas der Art gewesen seyn, wodurch Napoleon auch einen ähnlichen Einfluß auf die Volksgesinnung offenbarte, es soll Gewalt sogar zunächst gewesen seyn, — daß er ihr aber offenbar und zwar für seine Person selbst, ohne Betracht, daß er gleichsam es war, der die Kunst ausmachte, der den Inhalt der Zeiten schuf, — dies liegt außer allem Zweifel. Die ununterbrochenen Bewegungen der Stimmung, die unaufhörlichen politischen Ereignisse und militärischen Bewegungen ließen Napoleon niemals zu einem ruhigeren Denken und Fühlen über Kunst und deren Angelegenheiten kommen, oder, und ließen bis zum Schlusse seines Lebens, [illegible] dessen Geschichte angehört, ihn auch nicht dazu kommen. Kein Wunder, wenn er nichts dabei von der Kunst auch verlangte, denn Ergötzung, sinnliches Vergnügen, Erholung nach eben vollbrachter schwerer Arbeit. Zurückgekehrt vielleicht eben von dem Schlachtfelde, wo die Donner der Kanonen die Erde hatte beben gemacht und vielleicht dann auch noch unter der Last weitaussehender Regierungsgeschäfte durfte der Genuß der Ruhe nicht abermals vielleicht nach Anstrengung oder irgend einer Erregung des Geistes von ihm fordern, sondern allein nur die erheiternden Sinne beschäftigen, die völlig dann ihm sich fügend. Die Vorgänger haben zum Ausgange von Vorgängen aus dem Leben des Kaisers und ersten Consuls der Nachwelt überliefert, welche alles Dies zur Genüge beweisen. Von erhabenen Compositionen, die von den Rechtsfüßen der Kunst als wahre Siegeszeichen ihres ächten Geistes erschienen und die zu jener Zeit entstanden, wenn ganz bestimmt weiß, daß sie dem ein ungewöhnlicher Liebhaber zu der Kunst keineswegs verschiedenen großen Zuhörern schlechterdings nicht gefielen. Was solchen Stücken aber sich nicht zu erfreuen hatte, fand schlechterdings auch keine Förderung, und der nur unausstehliche Gewalt, welche mittelbar auf dem Wege der Schmeichelei, Gunst und Hoffnung, oder unmittelbar durch sein Wort Ansehen oder vielleicht ganz Europa und in jeder Hinsicht ausübte,

dies nicht etwa blos in seiner nächsten Umgebung, sondern überall. Denn, der die Welt beherrschte damals mit (wahrlich) unumschränkter Gewalt, war die Kunst Nichts mehr und Nichts weniger als eine Dienerin des Augenblicks und zu anderen sinnlichen Zwecken wie sollte sie da den einzelnen kurze Dauer eines Jahrhunderts ausgenommen, bei Welt selbst noch anders erscheinen mögen? — Wir werden später erfahren, daß zu dieser Zeit die Italiener wieder ein Monopol zu üben anfingen über Theater und Conversation, selbst in Deutschland und Frankreich; die Italiener waren es, die jenen sinnlichen Reiz der Kunst ausschließlich einzuhauchen verstanden oder sich dazu hergeben mochten, und die Italiener auch waren es, welche eben deshalb auch Napoleons Willen von den Regierungen vorgezogen wurden in aller Förderung, welche die Kunst von daher erwarten mußte. Nicht der Franzose einmal galt dem Kaiser Etwas in musikalischen Dingen gegen einen Italiener, und das Volk, die Nation mußte gar sehr entschieden sich für einen solchen ausgesprochen haben, wenn er in die Würdigung von oben herab auch den Sieg über diesen davon tragen sollte.

Hieher gehört die Erwähnung der Strenge in den Censurordnungen auch weil, welche überall in Europa, so weit Napoleons Arm reichte, auf seinen Befehl galt und auch auf musikalische Kunsterzeugnisse ausgedehnt werden mußte, da er in um anderen Zweck aber hatte, als selbst das tiefe Zucken eines [illegible] Lebens und dieses Bewußtseyns, ohne welches eigentlich indessen — unter seinem Wille, die schöne Kunst als solche, die Freiheit will in jeder Richtung, zu gedeihen vermag, so möglich zu unterdrücken und dadurch den Boden dann zu jener gewiß [illegible] eine neue Knechtschaft nach sich aufsteigen mochte.

Dazu sein unersättlicher, einem hohen Verlangen nach Macht ähnlicher, in jeder Beziehung entscheidender Hang zu Glanz und Pracht auch in seiner nächsten Umgebung, der alle Schätze der Industrie und des Fleißes, der Künste und Wissenschaften zugleich in Paris [illegible] zusammenhäufen und davon weder das eine noch das andere Mittel unversuchtlassen ließ, das irgend Etwas noch zu seinem Thron, zu seiner Kaiserkrone, sein liebes Frankreich und namentlich dessen Hauptstadt höher hinaufheben könnten, denselben auf irgend welche Weise größere Kraft, Ansehen, Glanz, Ruhm zu verleihen. Wo ein Talent sich zeigte, das in seinem Kreise irgend welche höhere Bedeutung für die Zukunft wohl versprach — wie die bildenden Künste ihrem erhabensten Sitz einzig nun aufschlagen sollten auf den Gallerien und Museen zu Paris, so mußte auch solches auf den Wunsch des Kaisers, der Befehl war, trotzdem wandern und seines Lohnes erntten. In Wahrheit haben wir mehr denn ein Beispiel, wo, wie in der Malerei und Plastik, auch in der Musik dieß Sammelsystem der schönsten Personen und Talente auf [illegible] Weise von Napoleon und seinen Dienern betrieben wurde. Es ahnlicher fast nach einer gewaltsamen Entführung fiel [illegible] dem andern. Des Kopfes wurde nicht mehr [illegible] suchen wir sogar ein Künstler [illegible] Sänger der die [illegible] Einladung an die große [illegible] kommen [illegible] hatte

und im Elend schmachten sein ganzes Leben hindurch mußte, ein anderer ein Componist, der eine Hymne auf den Frankfurter Siegesfeier zu schreiben sich mit der freilich wohl nicht patriotischen, denn beschwerlichen Ausrede geweigert hatte, daß er dazu sich nicht befähigt fühle. Namen darf ich wohl nicht nennen, aber wessen Erinnerung bilden gene wahren Auge nicht noch vor? — Dadurch aber, durch diese Manier der Kunstpolitik und Kunstschmeichelei wurden einmal die verschiedenen Länder nicht blos ihrer kräftigsten, einflußreichsten und wirksamsten Talente beraubt, sondern diese selbst auch in einer Richtung gewaltsam gefangen gehalten, die niemals ihrer Kunst einen freien, selbstständigen Aufschwung gestattete, und dann — welcher Geist war es, der jenes in Paris auf dem Wege der Centralisation geschaffenen Körper, der allerdings auch von Jener und noch in seiner Größe um desto energischer sogar in die Verhältnisse der Kunstwelt hätte eingreifen können, belebte, beseelte? — kein anderer als derjenige der Knechtschaft, der in der Politik nur mit schärferen und sichtbareren Zügen den Inbegriff des Napoleonischen Zeitalters ausmachen, also der Geist jener Herrlichkeit, welcher allein nach dem Willen des Herrschers die Kunst zu dienen hatte. Davon zeugen die den Compositionen von dessen Bewerin in Menge an, und den weiteren Schluß darf ich dem Leser überlassen.

Ein anderes für die Entwickelung der Musik höchst wichtiges und folgenreiches, besonders Ereigniß der Zeit war die Säcularisation. Ich gebrauche den Ausdruck ohne jeden weiteren Zusatz, weil er kaum dessen bedarf und jeder nur einigermaßen Geschichtskundige sofort an keinen anderen als den hier gemeinten Vorgang denken wird. [illegible] in dem vergangenen achtzehnten Jahrhundert nämlich, und namentlich durch Kaiser Joseph II und Friedrich den Großen etc., waren zwar allerdings auch schon mehrere Klöster aufgehoben und reiche geistliche Besitzungen dem Staate einverleibt worden, indessen eine Hauptmaßregel [illegible] ist erst nur erstenmal nämlich bei dem sogenannten westphälischen Frieden (1648), ... durch welchen in Folge der durch die Reformation im Volk erst völlig klar gewordenen Ansprüche unsers Heilandes: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt", die geistlichen Stifter Magdeburg, Bremen, Halberstadt, Minden u. s. w. in weltliche Länder und Besitzungen verwandelt wurden, und die gewiß sollte nicht früher als in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts [illegible] eine Sache die oben [illegible] [illegible] Fundament, indem [illegible] [illegible] später die Reichsdeputationshauptschluß [illegible] alle die hohen geistlichen ... wieder [illegible] aufgehoben und schon [illegible] [illegible] beim zugeben werden mußten. [illegible] Stimmrecht, Kirchenvermögen, unscheinbare [illegible] eine noch ferne weltliche Herrschaft [illegible] Herren geistlichen Regimentes, doch auch ein [illegible] dem Laien im Decimation, [illegible] [illegible] sonst freiwillig, in Wohlthat oder durch [illegible] ebenfalls daran vergleichen.

Aus welchen [illegible]

regel weder eine anzumaßen noch eine anwiese. Die geistlichen Regenten früherer Zeit nämlich waren keineswegs durch den Willen der von ihnen regierten Völker, sondern lediglich durch Anmaßung, List oder welches andere derartige Mittel zu solch weltlicher Herrschaft gelangt, und hatten sie sonach schlechterdings kein sogenannt wohlerworbenes Recht auf dies Besitzthum, sahen sie vielmehr einer gewissen Classe von Usurpatoren ähnlich, so durften sie auch wohl werden, und mit allem Fug und Recht zwar, ohne schon weiteren Schadenersatz, daraus vertrieben werden. Indem solches geschah aber, ward das lästige Verhältniß einer zweifachen Regierung, das jene geistliche Regentschaft mit sich führte, und das eben sowohl den Unterthan mit doppelten Lasten zu drücken pflegte, als es jede größere, für das Wohl dieses noch so nothwendige Staatsunternehmung hemmte, mit einem Male nach aufgehoben, und das unparteiische Urtheil kann in sofern also auch nicht anders, als die Säcularisation eine weise, eine dem allgemeinen Wohle entsprechende und von der in der Cultur und Civilisation so weit herangerückten Zeit nothwendig gebotene Maßregel nennen. Indessen besonders im obigen untergeordneten Falle sich der musikalische Historiker von seinem Gesichtspunkte betrachtet, erscheint die Maßregel nicht blos als eine höchst folgenreiche, sondern müssen diese Folgen, für die nächste Zukunft wenigstens, als höchst verderblich, nachtheilig und hemmend in die Entwicklung der Kunst eingreifend erkannt werden.

Durch den weltlichen Besitz standen die Cultinstitute jener geistlichen Fürsten und Herren in einem bei Weitem überwiegenden Verhältnisse zu dem Aufwande, den überhaupt sie als Regenten in ihrer Lage nothwendig zu machen hatten. Dazu befanden die Stifter, Klöster und sonstigen Güter, über welche verfügend sie zu gebieten hatten, sich meistens in dem Besitz der enormsten Reichthümer, und es konnte somit von allen Seiten her auf ihren speciell inneren Stand eine Sorgfalt und ein Vermögen verwandt werden, wie dergleichen selten eine andere, gediegenen und vergrößerten Rücksichten entsprechende Regierung vermag. Zu diesem inneren Stande gehörte, um der möglichst prunkvollen Selbstständigkeit des Cultus willen, nothwendig oben eine Capelle, und nicht dieses blos, daß solche gehalten wurde, sondern der Stolz, der in deren Glanz und Größe sich gesetzt wurde, rief einen Wetteifer unter den verschiedenen Stiftern, Klöstern 2c. hervor, der nicht ohne Rückwirkung auf die öffentliche Musikcultur dann noch Nutzen auch zu bleiben vermochte. Die Capellen und Musikchöre immer möglichst vollständig und vortheilhaft rekrutiren zu können, waren mit ihnen zugleich Musikschulen verbunden, denen die tüchtigsten Lehrer vorstanden, und wenn die dann Gebildeten durch Alter ihre Stimme verloren hatten oder sonst unbrauchbar wurden, so traten als gebildete Musiker sie ins weltliche Leben wieder zurück, andere wurden als Lehrer an Volksschulen entlassen, und erst nur denken, schon in musikalischer Hinsicht wie jene geistlichen Stifter, Klöster 2c. von den höchsten Segen und Vortheile der Kunst waren, was nun mit einem Male aber Alles anders sich gestaltete, als durch die Säcularisation ihnen nicht allein alle Selbstständigkeit, sondern jedes Mittel auch zum weiteren Cultus entzogen werden sollte. Nicht kaum hat daher manch geistreicher Denker über die Schicksale unserer Kunst den — wenn vielleicht auch mehr nur geträumten, eingebildeten oder doch blos nach gewissen einzelnen Seiten hin sich bethätigenden heutigen Verfall derselben schon, zu blind von draußen, aus dem Augenblicke der allgemeinen Culturzustände her, zu deuten gesucht, und lediglich noch ließ Freiherr von Poißl, dem neben Einsicht und Kenntniß auch das Alter einen klaren Ueberblick der Zeiten gestattet, sich in solcher Weise hier in diesen Blättern vernehmen.

Man hätte glauben sollen, daß die europäische Restauration, welche gleich nach dem ersten Pariser Frieden (1814) beschlossen und eingeleitet wurde und welche Europa in den Zustand von 1792 also in jenen letzten vor dem französischen Revolutionskriege wieder zurückzuführen den Zweck hatte, nicht minder auch die Beziehungen, in welchen die Zeit bis dahin zu unserer Kunst gestanden, und namentlich die großen, tief eingreifenden Folgen, welche die hervorragendsten Ereignisse derselben auf diese geäußert hatten, wieder ausgeglichen und mindestens zum größten Theile wieder verschwinden gemacht haben würde; indessen wie in politischer Hinsicht der Gedanke kaum materiell eine vollständige Ausführung zuließ, so war dieses noch weniger in moralischer, und in gewissem Belang so gut wie ganz und gar nicht in intellectueller und speciell künstlerischen Hinsicht möglich. Die äußeren Gebiete, und noch diese zum größten Theile nur, sahen sich den verschiedenen Staaten und Völkern wohl wieder zurückgegeben wie dieselben zu angegebener Zeit beschrieben gewesen waren, aber die inneren Zustände derselben vermochte kein Machtspruch, kein Wille, kein Congreß wieder heraufzubeschwören aus einer und wenn auch kaum mehr denn zwei Decennien jungen Vergangenheit.

Der lebendigere Verkehr, in welchen die fast eben so vielen Jahren des Kriegs die Völker mit einander gebracht hatten, die freieren Ansichten auch, ungebundeneren Lebensweisen und Manieren, welche namentlich von dem in der Revolution groß gewordenen Franzosen über einen so unermeßlich großen Theil von Europa verbreitet worden waren, die zugleich größere Einigung der verschiedenen Stände zu einander, welche hier die gemeinschaftliche Aufregung und Noth, dort der Schutz, den der eine bei dem andern suchen mußte, hier die Liebe, dort die Furcht, hier das Bedürfniß, dort der Ueberfluß erzeugen mochten, die größere, allgemeinere Theilnahme derselben auch an den öffentlichen Begebenheiten und Ordnungen der Dinge, das jäher erwachte Bewußtseyn der Kraft des Menschen und der gegenseitigen Abhängigkeit auf Seiten des Einen wie des Andern, — alles Dies und hundert andere dergleichen Dinge hatten, in den Tagen des drückendsten Mangels selbst, ein regeres, freieres, rücksichtsloseres Leben, ein Selbstbewußtseyn und einen geistig moralischen Aufschwung in allen Richtungen unter den verschiedenen Völkern auch hervorgerufen und bewirkt, wie vordem selbst bei dem Einzelnen kaum eine

Ahnung davon seyn konnte, und wie das ernstesten Willens vollkommener Restauration ungeachtet die Diplomatie sogar nach solchen Zeichen zur Anordnung völlig neuer und zwar freisinnigerer Regierungsformen ihre Zuflucht nehmen mußte, also wirklich nur in politischer und kaum solcher Beziehung jene im Allgemeinen durchzuführen vermochte, so mußten natürlich auf die Äußerungen des Lebens selbst, die Verhältnisse zur Gesellschaft und deren Inbegriff dieselben von noch ungleich größeren Folgen sich bewähren, dergestalt, daß wir denn auch jetzt, mit Eintritt der sogenannten europäischen Restauration, unsere Kunst noch keineswegs sich lostrennen sehen von den Ergebnissen und Gestaltungen der Zeit, um mit selbstständigerer und daher energischerer Kraft ihren eigenen geistigen, wie leiblichen Organismus wieder in Thätigkeit zu setzen, denn in der vergangenen, musikalisch wirklich großen Periode es der Fall wohl war, so gewiß andererseits ihr Interesse von dem Augenblicke an ein mächtigen Kampfe sich hervorzuwirken anfängt aus der drückenden Unterordnung, in welcher das bis dahin mächtigere des politischen Lebens es gehalten hatte. Die Ursachen mochte jene Restauration in dem Bestand wohl wegzuräumen vermögen, aber was geschehen war, konnte sie doch nicht ungeschehen machen, — die Wirkungen blieben, und wie im ewigen Rhythmus der Schöpfung die Wirkungen selbst immer wieder zu Ursachen werden, so änderte im begonnenen Gange der Entwickelung selbst dann jene Hemmung noch Nichts, und, getheilt in solchem einmal fester denn je vorher an den politischen und moralischen Inhalt, an die Gesammtgestaltung der Zeit, mußte denn die Musik auch jetzt noch keineswegs sich dieser engeren Beziehung bis zu einem einigermaßen höheren Grade der selbstständigen Entwickelung zu entwinden, und hatte zu begnügen sich, wenn sie ihr eigenes Interesse nur mit immer gleicherem Gewichte nach und nach wieder gelegt sah in die Wagschaale der allgemeinen Bildung.

Gehen wir hiernach aber zum Betrachte der Folgen selbst nach über, die diese, demnach so ungewöhnlich enge und die gesammte gegenwärtige Periode hindurch in gleicher Gestalt sich bewährende Beziehung der Zeit zur Kunst auf solche im speciellen hatte, zum Betracht der neuen Gestaltungen und Lebensformen selbst, welche dadurch, durch solche enge Beziehung der Verhältnisse, in ihr wirklich hervorgerufen wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Dresden und Leipzig bei Arnold. Praktisch theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefaßt. Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Schulen n. Von Friedrich Wilhelm Schütze, Lehrer am Freiherrn von Fletcherschen Schullehrer-Seminar zu Dresden rc. Zweite gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1841. XXXI und 399 S. in 8.

Ebendaselbst. Kleine Compositionslehre. Die Lehren des Tonsatzes nach seinem Lehrbuche (s. oben) ins Kurze gefaßt. Ein Hand- und Wiederholungsbuch für den Schüler. Von Ebendemselben. Zweite durchaus neubearbeitete und vermehrte Auflage. 1841. 169 S. in 8. Preis beider Bücher ist auf unserm Exemplar nicht angegeben.

In seiner ersten Auflage erschien erstgenanntes Buch unter dem Titel: „Praktisch theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre“, indeß schien letzterer Ausdruck dem Verfasser doch etwas zu eng, und er wählte jetzt dafür den der „musikalischen Composition“, weil er und nicht ohne Recht meint, daß in seinem Buche doch mehr gelehrt werde als der einfache Akkordenbau, dessen Unterricht in der Regel aber allein unter dem Ausdrucke „Harmonielehre“ begriffen werde. Bei der Ausarbeitung leitete ihn das, eben sowohl durch die Erfahrung bestätigte als durch die Wissenschaft begründete Princip, daß die Musik gleich der menschlichen Sprache ein organisches Erzeugniß des Menschengeistes sey, und konnte nun auch, um der praktischen Form des Buches willen, dieses Princip nicht eigentlich wissenschaftlich in der Folge der betrachteten und gelehrten einzelnen Gegenstände durchgeführt werden, so beruht darauf doch die ganze Anordnung und Anschauung dieser und erhält von daher das ganze Werk nicht nur seine Form, sondern auch seine innere Bedeutung, welche wir, eben um der natürlichen Grundlage willen, nicht anders als in einem absonderlichen praktischen Werthe erkennen können. Indessen darf man sich in Hervorhebung dieses Werthes durch den Titel keineswegs zu dem Glauben verleiten lassen, als reiche das Buch aus, ein wirkliches Studium der musikalischen Composition zu ersetzen, oder vermöge durch sein Studium Jemand, dem es im Uebrigen an dem Talent nicht gebricht, zum wirklichen und wahren Componisten sich zu bilden; lag dies eben so wenig in dem Zwecke der Bearbeitung schon, als das Gegebene dazu auszureichen vermöchte, so muß andern Seits doch zugestanden werden, daß es mehr als eine bloße Zergliederung des Akkordenbaues enthält, und vielmehr uns in das Wesen der ganzen musikalischen Composition so tief einführt, daß die Anschauung derselben keiner weiteren Führung mehr bedarf und, vollkommen vertraut in deren Gebiete, mir hinreichend auch dadurch und in naturgetreuester Anleitung zwar lernen, ein vollendetes musikalisches Kunstwerk in seiner gesammten innern und äußern Wesenheit anzuschauen. Der Hr. Verf. hatte daher vollkommen Recht, wenn er im Titel seines Buchs schon demselben ein solches Pädikam anwies, welchem vornehmlich diese Anschauung nun erstlich doch auch unerläßliches Bedürfniß ist. Wer von oder in demselben mehr noch verlangt, ein wirklich höheres Studium der eigentlichen Compositionskunst sich zur Aufgabe macht, wird auf Grundlage der hier gewonnenen vollkommenen Anschauung seiner Aufgabe und deren Gegenstandes auch bald weitere Mittel und Wege noch zur Lösung finden. Mag ein überschaulicher Blick auf den Inhalt des Buchs und die Anordnung desselben alles dies näher beweisen.

Mit der Strenge pädagogischer Planmäßigkeit seine mannigfaltigen Vorwürfe abhandelnd, theilt der Verf. die ganze Masse derselben in bestimmte Lehrzeiträume oder Lectionsabschnitte, ohne den Schematismus oder die systematische Anordnung der Stoffe dadurch zu beseitigen, vielmehr jene Abtheilung dieser nur nebenbei gehend und unterordnend. So spricht die Einleitung in 15 Paragraphen und mehreren Lehrsätzen von den Elementen, aus welchen alle Musikerscheinung ihre Gebilde zusammensetzt, nämlich dem Tone, wie er erklingt in der Zeit und im Raume, also von Musik überhaupt, der Melodie und Harmonie und dem Rhythmus, und nach Angabe des Lectionsplanes (in dem ausführlichen Inhaltsverzeichnisse) will der Verf., daß dieser Unterricht als Grundlage für jeden weiteren in 3 Wochen abgethan sey. Freilich wird die vollständige Erschöpfung der Lehre vom Rhythmus hierbei manchem Vermerke ausgesetzt seyn, da z. B. der rhythmischen Satzbildung manches Andere und die Harmonie- und Accordfolgenlehre vorausgegangen gedacht wird, indessen tritt in des Hrn. Verf. eigener Darstellungsweise dadurch keinerlei Unterbrechung ein, und ich glaube, daß man hier ihm eben sowohl unbedenklich folgen kann und darf, als in der nachherigen Harmonielehre, wo gleichergestalt manche anscheinend falsche Zerstückelung der Gegenstände scheinbar vorkommt. Im ersten Abschnitte des ersten Buchs nämlich wird die Lehre von den verschiedenen Tonarten und Tonleitern, Intervallen und dann sofort auch von der musikalischen Ziffer- (Generalbaß) Schrift abgethan, während diese doch wohl erst nach der mindestens einfachen Akkordenlehre zu folgen hätte, gleichzeitig aber dieselbe auch an die Intervallenlehre sich anschließt. Der zweite und dritte Abschnitt handelt dann erst von den verschiedenen Dreiklängen und den durch solche bewerkstelligten Harmonieverbindungen. Der vierte Abschnitt von den verschiedenen Septimenakkorden. Mit dem fünften Abschnitte kommt die Lehre von den Umkehrungen, während wir ebenwohl im sechsten wieder noch andere Grundakkorde (Nonenakkorde) kennen lernen, die gleichergestalt sich umkehren und dadurch neue Akkorde bilden lassen. Der siebente Abschnitt hat die Lehre von den Modulationen und Choralbearbeitungen zum Gegenstande, und der achte Abschnitt die Lehre von den Cadenzen. Umstreitig gehört zu diesen auch der Orgelpunkt, und davon ist erst im eilften Abschnitte die Rede, nachdem der neunte und zehnte zuvor von den Vorhalten, Aufhalten, Durchgängen rc. gehandelt haben. Ob die Lehre von der Choralbearbeitung aber ohne die Lehre vom Orgelpunkte genügend abgethan werden kann, möchte zu bezweifeln seyn. Ja der Hr. Verf. selbst scheint dies gefühlt zu haben, indem er im dreizehnten Abschnitte dieselbe noch einmal aufnimmt, zumal der zwölfte Abschnitt auch die Anwendung der Modulation und was damit in Verbindung im Verlaufe eines Tonstücks gezeigt hat. Der vierzehnte Abschnitt zeigt Charakter und Bau eines Präludiums im Allgemeinen sowohl als zu einem Choral insbesondere, und der fünfzehnte Abschnitt handelt von der harmonischen Begleitung einer Melodie. Damit schließt der Verfasser den Hauptgegenstand seines Unterrichts, wozu er die ganze Zeit von zwei Jahren gestattet, was wirklich dem Schüler nicht zu sehr anstrengen genannt werden muß. In einem ersten Anhange kommt dazu noch die Lehre von den alten Tonarten und in einem zweiten eine sog. (kurze) musikalische Organographie. In Folge der Ueberschrift „erstes Buch“ sollte man meinen, der Hr. Verf. habe damit einen Haupttheil des Werks bezeichnen wollen, allein dem ist nicht so, sondern derselbe bezeichnet damit dieses ganze Werk, da er in der Vorrede verspricht, unter der Ueberschrift „Zweites Buch“ rc. demnächst noch ein zweites Werk über die musikalische Composition, nämlich eine eigentliche Compositionslehre folgen zu lassen, das, während er hier dem Schüler mehr nur die Kraft des Anschauens im Gebiete der Compositionskunst verleiht, dann denselben auch die Kraft des eigenen Wirkens in demselben zutheilen soll. Ich wünsche von Herzen, daß dies verheißene Werk eben so brauchbar, leicht faßlich, klar und bei aller Kürze doch gründlich ausfallen möge als diese eigentliche (d. h. umfassende) Harmonielehre, die an und für sich nun zwar nichts Neues beibringt und beibringen kann, aber in pädagogischer Hinsicht doch große eigenthümliche Verdienste ansprechen darf.

Die in Ueberschrift genannte „Kleine Compositionslehre“ ist bloß ein Auszug aus ersterem Buche, der als Leitfaden beim Unterrichte und wiederholten Selbststudium dienen kann.

Beiden Werken sind die praktischen Sätze und Uebungsbeispiele in einem Separathefte (gr. Querfolio) beigegeben worden.

Schilling.

Berlin bei Bote und Bock. Mährchen von C. Beck, für vier Frauenstimmen componirt und dem genialen Maler von Lamprecht zugeeignet von **Ferd. Möhring.** Op. 5. Partitur und Stimmen. Pr. 10 ggr. oder 45 kr. rhein.

Eine höchst eigenthümliche Komposition, welche sedessen von guter Auffassung des Textes zeugt und den Charakter desselben auch mit schöner Wirkung wieder gibt. Ob die Stimmenbehandlung eine gleich glückliche genannt werden darf, möchte ich fast bezweifeln. Verlangt man kein g und a von einer Frauenstimme, so soll man, wenigstens im mehrstimmigen Gesange, ihr nicht auch zweigestrichene c und d zumuthen, und ebenso möchte ich im Frauenchore nicht mehr wagen, selbst der Oberstimme einen Umfang von fast zwei Oktaven abzuverlangen, wie hier geschieht, da der erste Sopran eben sowohl d als zweigestr. b zu singen bekommt. Indeß — sind die Kräfte vorhanden, so macht bei gutem Vortrage der Gesang auch ohne Zweifel gute Wirkung.

Ebendaselbst. Eisenfragen, Gedicht von Uhland für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte componirt und dem Herrn v. Schadow zugeeignet von **Julius Stern.** Op. 7. Partitur und Stimmen. Pr. ⅓ Rthlr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Auch dieser Gesang hat mich sehr angesprochen. Seine durchsichtige Klarheit entspricht der Idee des Dichters, und die Stimmführung ist gut gehalten. Der Wechsel von Solo und Chor macht Effekt und wird durch den da-

mit verbundenem Wechsel der Ton- und Taktarten nach gehoben. So lieblich und kindlich wie die Weise ist im Allgemeinen auch die Musik; und Frauengesangvereinen oder den Lehrern, welche Gesangunterricht in höheren Töchterschulen ertheilen, ist die Composition bestens zu empfehlen.

Ebendaselbst: Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, ehrfurchtsvoll zugeeignet Madame Kocher gewidmet von Fritz Möhring. Op. 7. Heft 1 u. 2. Partitur und Stimmen. Preis jedes Heftes 1/3 Rthlr. oder 34 kr. rhein.

Jedes Heft enthält drei der Lieder. Im ersten Hefte begegnen wir zunächst der schon öfter componirten „tragischen Geschichte" von Chamisso, deren höchst komischer Charakter hier indessen, wo es ähnlich wie bei den alten sog. musikalischen Scherzstücken in möglichst trivialer Weise auf- und abgeht, nicht sonderlich getroffen zu seyn scheint. Dann kommt das Hebel'sche, ebenfalls schon vielmals componirte „Wenn ich ein Vöglein wär", und nach diesem Lied will mir hier nicht recht getroffen scheinen. Man fühlt ihm das Streben nach Volksthümlichkeit an, dennoch aber fehlt der Fluß, woran auch der Umschwung, den der Rhythmus der Worte erhalten, Schuld seyn mag. Weit gelungener scheint uns das folgende steirische Liedchen „Mein Büble" u., welches sich wirklich allerliebst ausnehmen muß. — Das erste Lied im zweiten Hefte ist „Sacrovägiero" überschrieben und wird schwerlich vom Componisten selbst für sehr gelungen gehalten. Eine wahrhaft lyrische Natürlichkeit athmet dagegen das zweite Lied „Auf grüner Haide, und bei dem dritten Liede, „Des Sommers letzte Rose", will uns der 3/4 Takt, welcher stets doch ein erregteres Leben in sich trägt, um so weniger passend erscheinen, als das Tempo zumal lento ist. Sollte eine ungerade Taktart statt haben, was aber durchaus nicht nothwendig, so lag doch etwas breitere 3/2 oder 6/4 Takt unstreitig viel näher, da das Bild der Rose hier ernsteren Gedanken zu dienen hat. 16.

Magdeburg, bei W. Heinrichshofen: Drei deutsche Gesänge, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte und der geschätzten Sängerin Amalie Hähnel hochachtungsvoll zugeeignet von Johanna Antonie Bürde, geb. Milder. Op. 5. Pr. 12 1/2 Sgr.

Ich habe freilich vernommen Hrn. Nachbar Wolfgang Menzel immer sehr übel genommen, wenn er seiner kritischen Feder so wenig Galanterie gegen die schriftstellernden Damen zu gebieten verstand, und muß fürchten, daß auch anderwärts solche „Verletzung des Anstandes", wie man wohl diese geringe Rücksichtnahme auf das „Schönheit des Geschlechts" schon nennen wollte, nicht auf das angenehmste berührte; nehme ich mich daher in Acht, daß ich nicht in einen ähnlichen oder gleichen Fehler mit den componirenden Frauen oder Jungfrauen verfalle, und bedenke, daß (nach Sitte und Gebrauch) vor dem Forum der Journal-Kritik wie gleichwohl noch nicht Alle gleiche Rechte und gleiches Ansehen haben, wenn die Staatsregierungen auch vor dem Forum des bürgerlichen Gesetzes Solches zusagen. Also möglichst zart, zuvorkommend, gefällig, — kurz galant, wie es der „Anstand" in solch' schöner Gesellschaft erfordert. — Die Gedichte, welche wir hier componirt erhalten, sind: „der Schiffer" von Helm, „die Sänger" von Uhland, und dessen „Abschied". Namentlich ist das letzte eine gar niedliche Form für den großen Gedanken, daß wir Alle sterben müssen, daß wir heut wohl spielen noch im Frühlingsklang, und morgen — doch wohl nicht mehr sind. Wie möchte mich der Gedanke so freien machen, wenn nicht das Gedicht so ruhig und lieblich davon spräche! — Uhland ist doch ein gar gemüthreicher und dabei so feine und kräftig denkender und empfindender Dichter! und Madame Bürde hat in der That Recht, wenn sie im Titel sagt, sie habe „drei deutsche Gesänge in Musik gesetzt".

Ebendaselbst: Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt und seinem Freunde Otto Tuchsen zugeeignet von Hermann Küster, gen. Lehmann. Op. 3. Partitur und Stimmen. Pr. 20 Sgr.

Drei in ihrer Art recht wackere Lieder, solchen Sängervereinen sehr zu empfehlen. Das erste ist das „Rheinweinlied" vom Grafen Bcheus, „Ja, ja, ja, ja! Gaudeamus ja, ja!" dem noch der „Wein-Jubel" von Laurius im gleichen Bogen folgt. Das zweite die „Kaisermutter" von Chamisso und dessen „die Lowenzeiter Sage" von Dietrich, und das dritte die „tragische Geschichte" von Chamisso, die uns übrigens mit dieser Musik eben so wenig gefallen will als in der von Möhring. Am meisten gelungen und auch in der Musik am lieblichsten gehalten scheint uns das zweite Lied, vielleicht indessen daß das erste noch häufiger gesungen wird.

Correspondenz.

Berlin, am 28. December 1841.

Spontini ist wieder nach Berlin zurückgekehrt, und seine Rückkehr giebt, wie sich erwarten ließ, zu allerlei Gerüchten Anlaß, denen bis jetzt weiter nichts fehlt als — die Wahrheit, deshalb hierüber keinen weitern Bericht. Um die Oper zu heben, sollte Herr Capellmeister Meyerbeer seine Oper „die Hugenotten" zur Aufführung bringen; da er aber bei dem jetzigen Bestande des Personals nicht die gehörigen Mittel sah, so hielt er es, ungeachtet der ehrenvollsten Aufforderung, für angemessener, den Auftrag abzulehnen, oder doch wenigstens die Ausführung desselben zu verschieben bis günstigere Umstände einträten. Im Publikum bedauert man es sehr, die lange erwartete Aufführung der Oper, die jetzt unter Leitung des Componisten stattfinden konnte, wieder auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben zu sehen. Der Capellmeister Mendelssohn ist, wie man erwartete, an der Königlichen Opern-Bühne unbeschäftigt geblieben, und somit schleichen sich denn mit dem neuen Jahre die alten Uebel immer weiter fort, ohne daß etwas Wesentliches dagegen geschieht, was von einem Fortschritt zum Bessern zeugte. — Mit Concertmusik sind wir seit Anfang November überhäuft. Besondere Aufmerksamkeit erregten zwei Concerte durch die Ausführung der angekündigten Compositionen. Das er-

zere veranstaltet wurde in der Garnisonkirche gegeben, und enthielt Compositionen von den Musikdirectoren Rungenhagen, Bach, Eck, ferner von den Herren Seler, Wehlen und einige Sätze a Capella von Palestrina und Lotti. Die Orchester-Parthien wurden unter der Leitung des Herrn Wieprecht von den Militär-Chören aus Berlin und Potsdam auf Blase-Instrumenten ausgeführt, für die sie besonders arrangirt waren. So bewunderungswürdig die Ausführung von Seiten dieser Chöre war, so ermüdeten sie doch sehr bald durch Monotonie, und verdunkelten den Totaleffekt durch unverhältnißmäßig zu große Masse gegen den singenden Chor. In den wenigen Sätzen a Capella, welche unter Leitung des Herrn Director Rungenhagen von Mitgliedern der Singakademie ausgeführt wurden, vermißte man, wie gewöhnlich, das sogenannte Kirchenton und das bei diesen Sachen so durchaus nothwendige Portamento. In dem zweiten Concert führte Herr Wieprecht im Königlichen Opernhause Beethovens C-moll-Symphonie mit mehr als 250 Blase-Instrumenten aus, und außer dieser Symphonie auf ähnliche Weise noch verschiedene Sachen, alle aber mit so bewunderungswürdiger Präcision als Discretion, welche den Ausführenden und dem Director, der das Arrangement für Harmoniemusik gemacht hat, zur größten Ehre gereichen, wenn gleich das Ganze mehr Erstaunen erregte, als eigentlichen Kunstgenuß gewährte. Unter fremden Concertgebern zeichneten sich die Violinspieler Ernst und Sivori sehr vortheilhaft aus. Den hiesigen Virtuosen sind dies Jahr wenige Concerte von Bedeutung veranstaltet. Einige machen das alte Sprichwort wahr: wer kein Glück hat im Spiel, hat Glück in der Liebe — während sie nämlich in den Salons ziemlich unbeachtet bleiben und durch ihr Spiel nichts erlangen, finden sie den Mammon in dem Namen einer reichen Schönen.

Ihr Correspondenz-Artikel aus Leipzig in Nr. 47 dieser Blätter hat hier um so mehr Aufsehen gemacht, weil er zuerst das obwaltende Verhältniß der Haertelschen Allg. Leipz. Mus. Zeitung bekannt machte, und zugleich verschiedene Punkte berührte, die jedem redlichen Leser nicht gleichgültig seyn können. Wenn es in der That so bedauerungswerth als verabscheuungswürdig ist, das musikalische Journalwesen so herabgekommen zu sehen, so ist es doch endlich an der Zeit, alle die Intriguen aufzudecken und billig sollte Jeder, so viel er kann, dazu beitragen. In Folge des Geschehenen ist man jetzt im höchsten Grade gespannt auf das, was ein dortiger Redakteur Herr Dr. G. W. Fink beim bevorstehenden Abschied von seiner Zeitung darüber veröffentlichen wird. Seitdem der Professor Dr. A. B. Marx wieder von Breslau zurückgekommen ist, wo die Aufführung seines Oratoriums obgleich zum zweitenmale angekündigt und ungeachtet verschiedener prästamentarisch lobender Recensionen nicht wiederholt stattgefunden hat, hat sich das Gerücht verbreitet, daß er die Redaktion der genannten Zeitung übernehmen werde. Ob und durch den erwähnten Correspondenz-Artikel in Nr. 47 Ihrer Blätter oder durch andere Umstände herbeigeführt werden, steht noch dahin.

Eben, als ich diese Zeilen an Sie abschicken will, verbreitet sich die Nachricht, daß der berühmte Liszt endlich hier angekommen und bereits in einigen Tagen im Saale der Singakademie sein erstes Concert geben wird. Ein großer Theil der musikalischen Welt Berlins ist seit lange schon mehr als auf sein eigenes Spiel darauf gespannt, wie er von den hiesigen Kritikern und Künstlern, zu welchen letzteren jetzt auch der Kapellmeister Mendelssohn als Pianist ebenfalls gehört, beurtheilt werden wird.

In den hiesigen Bilderläden sieht man das Portrait des Herrn von Küstner aushängen, der früher Director der Bühne in Leipzig, darauf Intendant in München war, und nun als künftiger Director der hiesigen Königlichen Bühne an die Stelle des Herrn Grafen von Redern bezeichnet wird. Uebrigens läßt sich demselben ein schwerer Stand vorausversprechen. Ueberhaupt hat diese Kunst in gegenwärtiger Zeit sehr wenig erfreuliche Aussichten. Was die öffentliche Produktion theatralischer Musik betrifft, so sind wir überzeugt, daß sie mit dem wahrscheinlich (nicht zu wünschenden) baldigen Abgange des Directors Moser so gut wie aufhören wird.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Curiosum

In einem der letzten Blätter des vorigen Jahrgangs Ihrer „Zeitschrift" wurden als Curiosität verschiedene Beispiele aus dem sogenannten Charivari zusammengestellt. Ein Beitrag, nicht weniger drollig, und was die Sache betrifft, zu solchen Werken, wird daher auch eine Stelle in Ihren Blättern finden dürfen, weil durch ihn ein sehr deutlicher Blick gegeben wird, wie schlecht man noch heut zu Tage manchen unbekannten Schriftsteller im Fache musikalischer Literatur ein Zutrauen schenken darf. Zum Beweise hier Folgendes. Herr Carl Ferdinand Becker schreibt in der Vorrede zu seiner „Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur" (Leipzig 1836): „Mit Gelang es mir nach mit einigem Suchen einen großen Theil der hier angezeigten Schriften zu erlangen, unter denen sich unter andern Tractate von Aretinus, Tinctoris, Ornithoparchus, Keswick, Wollick u. s. w. auszeichnen, welche sämmtlich dem Forkel entgangen waren, und die sich nur höchst selten in den größten Bibliotheken vorfinden." Wie wird Becker in manchen Punkten ... Gewiß wird mancher Leser Herrn Becker nicht glauben, daß sein Werk von einem Forkel und von einem Keswick ausgelassen ... Forkel nicht gekannt hat. Man findet zu ... in dem von Hrn. B. genannten Werke angeführten Register von Namen Keswick, und sehe ... Becker selbst ihn nicht an, ... erst zu pag. 227 einen Keswick (Michael), den Forkel ebenfalls in seinem „Literatur der Musik" pag. 2?? anführt. Wo ist denn nun jener Keswick, von welchem Becker sagt, daß er dem Forkel entgangen sey, wo ist ferner jener ... der nach Beckers Worten ebenfalls dem Forkel entgangen seyn soll? Forkel führt in seinem angeführten Werke pag. 363 dasselbe Werk von W. ... an, welches auch Becker pag. 425 angezeigt wird. So auch mehr. Forkel zeigt den Inhalt des Werks durch die Ueberschriften der Kapitel an, welche bei Becker fehlen. Kann man bei solchen Flüchtigkeiten ... das ganze Werk ... zum ... zu den Beckerschen Arbeiten haben? — Vielleicht, wenn es sich wieder so gelegentlich macht, noch einige Notizen über ... ein eiliges. 12.

Miscellen.

(Consulat von Daniel Müller.) Kürzlich wurde in Augsburg unter Leitung des Bürgermeisters ein sehr großes Concert von dem

hiesigen Chorregenten Hrn. Ernst Müller öffentlich aufgeführt. Ein Freund von uns, der zufällig gegenwärtig war, schrieb uns darüber einen langen Brief, aus welchem wir zur Unterhaltung unserer Leser nachfolgenden kurzen Auszug mittheilen. „Nahezu nur uns vierzehntägigen Aufenthalt in Augsburg hörte ich auch eine große Cantate von Ernst Müller „Reise zum Luxemburg“ betitelt. Den Text soll auch ein bekannter alter Musikliebhaber ein Domcapitular gefertigt haben. Ich kann Dir nicht sagen, welche lustige Unterhaltung mir dieses Machwerk gewährte. Denke Dir eine zu Schlittenfahrt welcher Instrumentirung sich überall die Streicher [illegible], dann den Triller, Läufer, Melodienmaß und welcher andern Formen noch zusammen gewürfelt ist von die Flöte eines Hartmann [illegible] zusammengemacht. Nicht genug aber — ein Accompagnement so häufig, wie ich noch keins gehört. Da kommen z. B. Stellen vor, wie folgende, da ich der melodramatische Abtheilung erwähne, wo der Besuch des Müllers bei der Dame erzählt wird: er stößt den Schlüssel an die Thüre — (die Violinen und andern Instrumente ahmen das Rasseln und Klappern nach) — er dreht ihn um — (wieder eine nachahmende Figur) — die Thüre geht auf — stark, stark, stark, stark — machen die Instrumente) — mit raschem Schritt geht er auf die Dame zu — klipp, klapp, klipp, klapp, was kann man denn — und so fort, bis ich das Taschentuch vor den Mund halten mußte, um nicht hellauf zu lachen. Jetzt aber die Aufführung! — Einen ähnlichen Skandal habe ich nie erlebt! — Kein Instrument stimmt, weil mit einer einzigen Probe das Werk gemacht wurde, damit nicht ein Groschen der Mitwirkenden seine Parthie! — Aber ich war dennoch in Probe und Aufführung, und habe sie übrigens schon Aristopheles gern gezahlt, um den Spaß nur noch einmal zu erfahren. Hätte der Hr. Componist mir nicht vorher schon und zwar einen Monat vor seinem lieben Kinde gesprochen, ich wäre sehr geneigt gewesen, der Menge für eine Art Sachen auf manche der sog. großen Musikfeste zu halten, allein so — mußte ich den Ausspruch in seiner ganzen Absurdheit beklagen und bedauern, und diesen Weg ihm gern gewähren.“

(Meißner und Orch.) „Norde de Paris“ ist bereits zweimal in dem neuen Opernhause zu Dresden aufgeführt worden, und hat nicht allein beide Male ein volles Haus gemacht, sondern jedesmal auch den allgemeinsten und enthusiastischsten Beifall erhalten.

(Kapellmeister Dr. Koch) in Augsburg hat kürzlich unter sehr großem Oratorium „die Sündfluth“ (in 2 Abtheilungen) zur Aufführung gebracht, und Kenner, welche zugegen waren, bezeichnen es als ein vortreffliches, sehr gelungenes, großartiges Werk.

Der Beifall steigerte sich von Nummer zu Nummer dergestalt, daß der Componist am Schlusse mehrseitig um baldige Wiederholung der Aufführung angegangen wurde. Von besonderer Wirkung sollen namentlich die Chöre sein, und will ihren Vortrage zeichnete sich auch der vom Dirigenten gebildete Sänger-Verein abermals auf die glänzendste Weise aus. Wir werden mit Nächstem ausführlich über das Werk berichten können.

(Todesfälle.) Am 3 August 1841 starb zu Pirna Hr. Chr. Gottl. Stadtmusikus, Organist und akademischer Musikdirektor zu Kiel, ein Schüler des berühmten Johann Christian Kittel zu Erfurt, durch die Herausgabe des „Vollständigen Choralmelodienbuchs zu dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch“, vorzüglich außer von ihm selbst componirten Melodien stehen, auch in einem weitern Kreise bekannt und zu Lochstedt im Erfurtischen am 21. November 1775. — Am 23. November 1841 starb zu München der ehemalige Intendant des dortigen Hoftheaters K. A. Delamotte 73 J. alt.

(Preisbewerbung.) Der musikalische Verein hat in der am 3. December stattgefundenen Schlußsitzung des Comités seiner Preisrichter die Sonaten Nr. 18 mit dem Motto „Ars robilis veterum Judex“ — und Nr. 38 mit dem Motto „Genie romantisch oder modern“ — einstimmig als die besten beiden bezeichnet, so daß Nr. 18 des ersten, und Nr. 38 des zweiten Preises würdig wäre. Componist der ersten ist Hofmeister und Frankfurt a. M., gegenwärtig in St. Petersburg. Componist der zweiten Leonhard in London. Ferner wurden die Sonaten Nr. 1, Nr. 12 und besonders Nr. 42 schöne und beifallswerth, auch die letztere mit einem Preise zu krönen. Den Ursprung ist Hartmann in Kopenhagen. Das Comité hat nun einen Preis ausgeschrieben und zwar auf ein Duo concertant für Pianoforte und Violine oder Violoncell mit 20 holländischen Dukaten für das Duo des ersten Preises und 10 holländischen Dukaten für das Duo des zweiten Preises als Honorar.

(Der Musiklehrer Walter Erdmann und Stadtmusikus) Aug und Jahr sowohl des Todes, als das Total der Melodien Sinclair werden verschieden tet, wo wir nachschlagen, fast durchgehends falsch angegeben. Eine Mittheilung seines Sohnes, Hr. Sinclair in Leipzig, hat uns in den Stand, folgende Berichtigung hiermit hier zu veröffentlichen: Walter Erdmann, der sich auf seinen Reisen so genannte Sinclair Schiffer, ward geboren am 15. Aug. 1749 zu Reinfeld unweit Lübeck, und starb zu Hamburg am 18. Januar 1814 als Musiker bei der Schleswig-Holsteinischen Bank zu Altona.

Redakteur: Heinrich Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Musikalien-Anzeiger.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Friedrich Berr (weil. Prof. am Conservatorium der Musik zu Paris, erster Clarinettist in der Privatkapelle des Königs und in dem italienischen Theater):

vollständige Clarinettenschule.

Nach dem Französischen bearbeitet und mit einigen Werken und Fingerzeigen, wie Uebungen, die zu Virtuosität führen sollen, vermehrt, begleitet von J. C. Lobe, Großherzoglichem Cammermusikus zu Weimar. gr. 4. geh. 3 fl. 18 kr.

Diese Clarinettenschule des berühmten Virtuosen und ehemaligen Lehrers am Conservatorium zu Paris ist die vollständigste, in sofern sie Alles enthält, was die besten französischen und deutschen Virtuosen und Instrumentenmacher zur Verbesserung dieses schweren Instrumentes noch und noch gefunden und dargestellt haben. So manche Unvollkommenheit und scheinbar unübersteigbare Schwierigkeit, namentlich was die Verbindung gewisser Tonfolgen und die Klarheit derselben betrifft, ist hier beseitigt. Einen Mangel aber, welchen das Original mit allen Lehrbüchern der Art theilt, hat der deutsche Bearbeiter durch eigene Zuthat zu beseitigen gesucht. Wem ist nicht beim Anhören der Leistungen eines Paganini, Thalberg, Liszt u. s. w. die Frage gekommen, durch welche Mittel haben diese Virtuosen ihre an's Zauberhafte grenzende Fertigkeit erlangt? — Diese Frage findet man hier in den Werkenmerkungen über zweckmäßiges Ueben auf einfache und überzeugende Weise gelöst, und wer die gegebenen Aufschlüsse befolgt, mit unwillkürlich seine Uebungen dadurch einrichtet, wird sich durch die schnellen Fortschritte bald genug von der Richtigkeit derselben überzeugen. Hinsichtlich dieser Werkenmerkungen ist vorliegendes Werk nicht blos den Clarinettspielern, sondern überhaupt Allen, welche sich auf irgend einem Instrumente zu Virtuosen vervollkommnen wollen, angelegentlichst zu empfehlen.

Abonnirt wird bei allen Postämtern, Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Erscheinen zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. [illegible] oder [illegible] Insertionsgebühr [illegible] per Zeile.

Vierter Jahrgang. | Nr. 3. | 20. Januar 1842.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

das musikalische Heute, aus der Vogelperspektive betrachtet

Neujahrsgedanken des Redakteurs.

(Fortsetzung).

III.

Im Allgemeinen zunächst angeschaut jene Folgen, welche die Verhältnisse der Zeit, in ihrem durchgreifenden Einflusse auf alle inneren wie äußeren Gestaltungen des politischen, moralischen und gesellschaftlichen Zusammenlebens, auch in unserer Kunst nothwendig hervorrufen mußten, sind vor allen Dingen als solche wohl anzugeben — eine unendlich größere Freiheit und Maßlosigkeit in den Formen wie deren Mitteln, denn vordem selbst der [illegible] Sinn und die kühnste Hoffnung [illegible] ihnen [illegible].

Sehen wir auf die Darstellungen der vorhergehenden Periode zurück, so hatte zu jener Zeit schon, und besonders durch die Bestrebungen eines Gluck, Haydn und Mozart, die Musik in jeder Richtung sich eines [illegible] gebrauchten [illegible] völlig entledigt, hatte einen neuen, freien Aufschwung genommen, und einerseits sowohl die Fesseln eines [illegible], ausschließlich den Operationen des spekulativen Geistes anheim gegebenen Centralpunktes von sich abgeworfen, als andererseits sich der Richtung entzogen, welche die Reiz des [illegible] Princips nicht minder in Bildung eines [illegible] [illegible] [illegible] mehr denn blos scheinbar [illegible], indessen hatte, bei all' gewonnener Freiheit, Ungebundenheit und [illegible] großer Erweiterung ihres Gebietes [illegible] den Sieg, den ihr damit über das eine wie das andere [illegible] Recht geworden, doch auch nur errungen auf dem Wege der Ordnung, der Symmetrie und des harmonischen Zusammenhangs aller ihrer inneren wie äußeren Theile. Sofern dieser Zusammenhang nämlich gleichsam die Basis aller Schönheit in Gestaltung irgend welcher Kunstmittel ausmacht, unsere Musik damals aber, weil sie mehr denn je zuvor jedem tiefer greifenden und leitenden Einflusse von Außen her durch das Glück der Umstände sich zu entrücken vermochte, der Mittel und Kräfte, dem eigenthümlichsten Trieb der inneren Entfaltung nur in sich selbst finden und aus sich selbst gleichsam herausnehmen konnte, und das Eigene doch wohl aus dem Wesen selbst Entsprechendes noch zu schaffen, die schöne Kunst in sich selbst nur das Mittel zur wahrhaftigen Schönheit zu finden im Stande ist, — in sofern mußt sie bei all' solchen und [illegible] Bestrebungen nothwendig und von selbst gewissermaßen doch auch vor einem Hinaustreten über die Grenzen dieser Grundlage noch bewahrt. Die Werke der bedeutendsten musikalischen Genie's jener Zeit liegen in genügender Anzahl uns vor, vergleichen wir sie mit Produkten einer länger noch vergangenen Periode, — unendlich größere scheint die Kühnheit der Gedanken, die Frische, Lebensfülle der Fantasie, die Ungebundenheit, Freiheit in der Aus- und Durchführung der Ideen, die Mannigfaltigkeit, Leichtigkeit und freie, sorglose Weise der harmonischen wie melodischen Bewegungen, doch wo vermissen wir bei den Gewaltigsten auch nur einmal selbst das äußere Zeichen der strengsten Ordnung? jenes Ebenmaßes, das selbst der [illegible] Sinn noch leicht zu fassen vermag, und das wohlthuend ihn berührt, weil er leicht und vollständig er es begreift? — Das sittliche Maaß der ethischen Genügung war es, welche, den Genius der Zeit durchdringend, auch hier sich unverfehrt zu wahren vermochte, und die als charakteristisches Merkmal uns, von den letzten Tagen des siebenjährigen Krieges an bis herauf in die Schreckensstunden der französischen Revolution und in Deutschland noch weiter bis ziemlich herauf zum Schlusse des tausend Jahre gewährten heiligen römischen Reiches, (Frankreich allenfalls ausgenommen) wiederspiegelt in allen Verhältnissen, Begriffen und Richtungen des Lebens, so sehr — umfassend, deutlich und durchdringend — daß selbst die Wissenschaft, als sie anfing, ein eigenes System der Philosophie des Schönen in sich zu entwickeln, glaubte, bei ihren Dogmen und Schlüssen von keinem andern Principe ausgehen zu dürfen. Doch nicht so bald hatten jene Gewalten, welche, lange, ja länger denn ein halbes Jahrhundert hindurch auf dem Herde [illegible] Leidenschaft geruhet, die furchtbarsten Stürme in dem Reiche der Sinne auf dem gesammten europäischen Occident (möchte ich sagen) heraufbeschworen, dieses Maaß der sittlichen Bedeutung und des ethischen Genügens in der Gesellschaft, im Leben und seinen mannigfaltigen Beziehungen zerbrochen, als in

der Kunst auch seine Manifestationen, sein so schöner treuer Abdruck den ersten vernichtenden, erlöschenden Stoß erhielt.

Die neuen, kühnen Ideen von Freiheit und Lebenszweck, von Gott, Sitte und Recht, welche von jenen revolutionären Bewegungen, die von Westen, von Frankreich her über ziemlich das gesammte Europa sich ausgebreitet hatten, erzeugt und — wie wir gesehen haben — unter den Völkern, selbst als ihre politische Gestalt sich wieder hatte auflösen müssen, dergestalt gewissermaßen heimisch geworden waren, daß die großartigsten, vollständigsten Veränderungen aller Zustände derselben dadurch hervorgerufen werden mußten, — diese neuen Ideen drangen jetzt mit mehr denn bloß der Gewalt eines zufälligen Zeiteinflusses auch der Kunst die Nöthigung auf, sich nicht minder dem allgemeinen Fortschritt, dem — wie man sagte — das Leben genommen, in ihrem ganzen Seyn und Wesen anzuschließen, als die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, welche ebenfalls von dem Strome unwillkührlich waren mit fortgerissen worden, und von denen die ersteren doch den Zuständen des eigentlichen Lebens wohl noch sich hätten entziehen können, denn die Musik, in welcher der innerste Lebensgeist so seine unmittelbarste Offenbarung finden will. Und woher Schein wie wir, sein Ungebundenheit in den Modulationen (dieses Wort in seinem allgemeinsten, umfassendsten Begriffe hier gebraucht), sein Auflösung aller vorher bestandenen kanonischen Kraft. — Es ward Wahrheit jetzt, und bedingungslos kann man sagen, daß die Selbständigkeit, welche unsere Kunst in der vorigen Periode durch eigene innere Lebensenergie gewonnen hatte, alsbald mit Beginn der gegenwärtigen, auf den kühnen Schwingen der Zeitverhältnisse und durch dieselben getragen und gehoben, sich potenzirte gleichsam zu einer Unbeschränktheit in der Gestaltung, welche ein politisches Wort vielleicht nennen würde Emancipation der Kunst von sich selbst. Daß die Reinheit des Typus, den die Tonsätze der letzten Jahre der vorigen und zu Anfang der gegenwärtigen Periode durch mehr angeführte Bestrebungen gewonnen hatten, wie ihre Ungebundenheit und Ungestörtheit, in denselben sich zu bewegen, ihnen auch wohl eher noch nicht zum völligen Durchbruch gekommenen Reiz, denselben in seiner ganzen Wesenheit zu versehen, den Beziehungen und Forderungen der Zeit zugleich einen bedeutenden Vorschub noch leisteten, läßt sich keineswegs leicht leugnen; doch thun wir Unrecht daran allein vielleicht den Grund von den Zeichen zu suchen, durch welche die Musik kurz nach ihrem Eintritte in das neuerzeugte Jahrhundert schon von den kaum vorher gewonnenen Gestalten sich unterschied. Die Quelle der Erscheinung liegt einzig in den Beziehungen der Verhältnisse der Zeit zum Leben und was darinnen ist nahe auch zu der Kunst der Töne, daß ihrem Streben dann vielleicht durch andere Umstände und Ereignisse noch der Weg erleichtert und gebahnt wurde, kommt dabei nicht in Betracht. Denn, was ihre Bewegung in sich selbst betrifft, von einer ungleich größeren Freiheit, mit einem eben so bewundernswürdigen als kühnen Schwunge über alle Gesetze und Normschranken die Musik austritt, — möchte Anders ist es als eine Frucht jener zum Dogma fast gewordenen Ansichten der Völker, daß die Freiheit, in welcher der Mensch geboren und welche als sein höchstes Gut er müsse achten, nicht zulasse noch ein Gesetz, als welches selbst sie sich in ihrer Idee erschaffen, und daß, was noch [?] bis ihre Gestaltung anlangt, mit ungleich größerer Massenhaftigkeit sie jetzt auf einmal erscheint — sehen wir den Materialismus der Zeit, jenes Kämpfen des Princips, daß die Macht und die Glückseligkeit, die Ehre und was der Mensch überhaupt bestimmt ist, lediglich an den Besitz zu knüpfen trachtete, nicht bis auf den letzten Zug hin daran sich abspiegeln? — Die Quantität des Inhalts fordert stets auch eine Quantität der Materie.

Schauen wir z. B. auf Beethoven, als gewissermaßen den Repräsentanten der gesammten Tonschöpfung seiner Zeit und desjenigen unter allen Componisten, der zuerst und ziemlich allein die Zeit des neunzehnten Jahrhunderts an eine frühere Vergangenheit zu knüpfen verstand: das nächste und am meisten in die Augen fallende Ziel, in dessen Erreichungen seine historische Bedeutung sich offenbarte, war allerdings ein möglichst überwiegender Spiritualismus, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Ausgehen und Abringen aller Kräfte und Fähigkeiten der Organe, die er einmal zur Darstellung erwählt hatte. Alle Formen wurden bei ihm weiter, reicher, [?], alle Akkorde, und wenn es auch bloß durch mechanische Verdoppelungen, veränderte Tonlagen und dergleichen, voller, vollstimmiger, gewichtiger, die Melodien sangvoller, hervortretender und accentirter, immer selbst der künstlichsten harmonischen Combinationen, die Modulationen werden ihm mit scheinbar unvermittelter und unmittelbarer als je vorher, und was als eine nothwendige Folge von all Diesem erscheint — diese klangvolleren, wichtigeren, innigeren Melodien, die reicheren und üppigeren Harmonie- und Stimmenentfaltungen, dieses tiefere und eindringendere Eingehen auf jede nur denkbar mögliche Kraft der Instrumente, alles Dieß führt dann auch bei ihm zu einem bis dahin noch nicht gekannten größeren Umfang, zu weiteren und freieren Anlagen, großartigeren Ausführungen, mannigfaltigeren und erschöpfenderen Veränderungen und Durcharbeitungen der einzelnen Themata und Hauptsätze. Zum Beweise will ich nur auf seine C dur-Sonate, seine letzten Quartette und die C-moll-Sinfonie hindeuten: wo und wann ist etwas Aehnliches vor, viel weniger etwas Höheres und Größeres in jener [?] Weise dagewesen?[1] — Doch all dieser unendlich erhabene, größere Spiritualismus, welchen Beethoven im Vergleich zu seinen Vorgänger auf einmal in unsere Kunst entfaltet, ist bloß noch das äußerliche Resultat seines Ringens und steten Ringens, und gehen tiefer wir in seine Werke ein, suchen eine innigere Bekanntschaft mit denselben uns zu erwerben, so finden wir noch als einen besondern [?] Charakterzug, als eine innere Richtung desselben zugleich bestätigt. Beethoven wollte, wollte anders er wahr seyn in seiner Kunst — und diese Bedingung galt gewiß seinem Genius als der höchste Preis — Beethoven mußte gleichsam einen solchen größeren, weiteren Spielreichthum in dem Äußerlichen seiner Darstellung zu er-

ringen suchen, denn das Objekt derselben, seine Gedanken, Gefühle und Ideen waren auch weiter, großartiger, nicht vieler, höher, freier, kühner und hinreißender geworden. Hatte eine Empfindung, eine Idee er erfaßt, so versenkte er mit der ganzen Kraft seines durch die Zeitverhältnisse so außerordentlich aufgeregten Geistes sich auch in sie, schwelgte gleichsam in ihr, bis zur Unerschöpflichkeit oft. Daher das nicht selten wunderbar lange Festhalten und überreiche Ausarbeiten eines Thema's und Gedankens. In der tiefsten Tiefe der Empfindung angekommen mochte es unaufhaltsam ihn dann fortreißen zu einer andern, und die tausenderlei Gestalten, welche, der feuchten heimischen Schwelgen in der eigenen Seele, aus seinem geistigen Auge sich dann entfalteten, mußten nothgedrungen dann fast auch in die Wirklichkeit des äußeren Bildes treten. Und das eben ist es, was über jeden Vorwurf, jeden Verdacht, ihn weit erhebt, daß er die Forderungen der Zeit nicht bloß ihrer Form nach überträgt auf seine Kunst, sondern auch im Geiste; daß er selbst tief in den geistigen Schacht der Zeit sich hinabließ, und nur hier und aus solchem heraus hob seine Gestalten förderte; daß seine (späteren) Schöpfungen, so wunderreich, wunderbar neu sie erscheinen, er doch nur zu einer geistigen Höhe, einer Bestimmtheit, einer Plastik der Empfindung erwachsen ließ, welche zugleich wiederum nur ist das Zeichen des Geistes der Zeit. Spiegelt das einzelne Instrument des dahin kaum in der Ahnung wahrgenommene reiche Bilder der Seele ihm entgegen, gehen in seinem Orchester dann in Gestalten so voll und farbenreich, wie bis dahin unerschaut, dieselben auf; versinkt er hier sich in die Klänge und weiß und fühlt die Stimmen, trennt und verschmilzt sie wieder im Vollgefühl der Wirklichkeit, wie dort nur im leichten Andeuten es ihm selbst möglich worden, schöpft immer tiefer dann sein Geist aus dem Born der körperlichen Töne, bläsen immer eigenere, hellere Lichter in ihm auf seinen Farben auf, wird gedankenreicher immer die Sache der Tiefe, werden kühner, freier, leichter stets die Schritte der Stimmen, bis auch hier endlich das höchste Ziel errungen ist und jede Stimme frei, als wäre sie um ihrer selbst willen und bloß allein da, sich ergeht, und alle dann doch in bewunderungswürdigster Einheit sich wieder umfangen, — mögen länger wir noch verkennen das in Tönen verklärte Bild jener Ideen von Freiheit und Emancipation der Völker, Stände und Individuen, welche mit gleichem Augenblicke sich festgesetzt hatten im Gemüthern und das Ideal, das Spindelum waren, um welches alles Leben, alles politische, moralische und culturhistorische Streben der Menschheit sich bewegte, welche aber dennoch auch wieder untergingen in dem einen Gedanken der einen Nothwendigkeit des Staats und seines Organismus? — Wer das auch ist es, wie nicht Jeder, der sich berufen glaubte, Hand mit an das Werk zu legen, Beethoven zu erreichen, ihn nur zu verfolgen vermochte, und wo die Klippe nur sich in den Strom wälzt, an der so manches Schiff, beladen mit Früchten langer Mühen, seinen Untergang finden und sonach manchen Nachtheil und Mangel auch wohl in das Gebiet unserer schönen Kunst bringen sollte. Mit gleicher Kraft wünscht den Geist der Zeit den vollen Geist zu erfassen und in Einheit zu bringen dann auch mit dem Leibe, — solche Kraft, solche Weihe war den Wenigsten nur verliehen worden, durch Niemand in der Folge gleichwohl nicht verschwiegen werden sollte, und mag die Gewöhnlichkeit selbst bisweilen Stunden und Augenblicke erleben, wo die Zusammenhang zwischen Innerlichkeit und dem Leiblichen sie fühlt und wo auch ihr noch ein Blick gestattet ist auf dem Reiche dieses in die Unermeßlichkeit hinein, so war sie doch vorzugsweise nur fähig, das äußere Material zu erfassen, zu begreifen, und war daher ihr Streben blos auf die Form sich lehnend, welche Beethoven geschaffen, und wie selbst das Product jener ihrer lichteren Augenblicke lediglich nur fußte auf dem Boden dieser Form, so konnte es, bei dem von jeher gebräuchlichen und in der Natur der Sache gewissermaßen auch begründeten Ueberbieten der Ornamente im Falle öfterer Wiederholung, denn auch kaum wohl anders kommen, als daß der Leib im Kreise der Gewöhnlichkeit dem Geiste entrückt wird und in der Ueberladung seines Charakters dann eine Verzerrung des eigentlichen Kunstverstand schuf, die, wenn sie sich anschaut zum Bilde des musikalischen Zustandes der Zeit, eben deshalb wohl Nacht hielte und gezügelt werden mochte, weil sie das Werk der Gewöhnlichkeit erschien. Beethoven — wie überreich der Strom seiner Empfindung hervorquellen und dann in der Darstellung auch sich ergießen mochte, niemals doch durchbrach er eigentlich die vorgezeichneten Linien einer weise gewählten Form, sondern erweiterte sie nur; aber weil die Gränzen dieser Erweiterung dem weniger hellsehenden Auge sich entrückt hatten, weil nicht Jeder auch den Zügel, den die geistige Einheit dieser Erweiterung anlegte, zu erkennen vermochte, ward die That derselben nicht selten auch verwechselt mit einem völligen Durchbruche einer völligen Entfesselung von allem Zwange künstlerischer Regel, und der erste Schritt auf dem Wege zur Erneuerung künstlerischer Freiheit war geschehen. Das Bildersehnen der Zeit, ihr so häufig unklarer, verworrener Begriff von Menschenwerth, Bürgertugend und Bürgerehre prägte auch hier in der Kunst sich aus; die Emancipation der Völker wie des einzelnen Individuums — so oft sie mißverstanden werden in der Gesellschaft, im Staate und seiner Politik, eben so oft auch hier, — man doll wollte auch hier in Wenige, und desto mehr, je länger ihre Ideen davonrannen und sich festgesetzt hatten in den Gemüthern, sie verstehen als eine völlige Entbindung oder Erhebung über das Gesetz, von wo bis zum Zustande unheilvoller Gesetzlosigkeit dann nur ein Schritt ist.

Das Auge noch noch nicht weiter herüber schweifen bis jetzt von derselben in die Tage einer näher liegenden Gegenwart — sehen wir dies Alles nicht schon deutlich heute in dem, was speciell jene allgemeine größere Freiheit und Messinghaftigkeit in unserer Kunst wieder unmittelbar im Gefolge haben mußte? — Ich meine damit einmal die ungemein, nicht selten allem Gesetze der Natur Hohn sprechenden Erweiterungen, Vermehrungen, sogenannten Verbesserungen und neuen Erfindungen, welche dadurch in der

praktischen Musik und deren Organen hergestellt hervorgerufen und bewirkt worden, daß man diesen kaum einen auch dem gleich setze, was es eigentlich seyn soll und in denjenigen und solcher Sphäre gebraucht zu werden pflegt, welche die Natur selbst ihm doch als eigenthümlich und unverläßerlich vorgeschrieben zu haben scheint, und dann meint sich damit auch die viel gelobten und vielbesobenen sog. Musikfeste. Es ist wahr, daß durch diese Feste, und einzig durch sie, manch großer Genius geweckt, zu heroischerer, reichhöpfenderer Kraftentwicklung angefeuert, und auf solchem Wege manch bedeutendes, großartiges Werk ins Leben gerufen wurde, welches ohne sie vielleicht niemals wahrer Gegenstand künstlerischer Bewunderung und Erbauung geworden. So haben wir Spohr's musikalisch Oratorien z. B. nicht unwahrscheinlich wohl allein ihnen zu verdanken, indem das erst von denselben ausdrücklich für ein solches Fest geschrieben wurde, und ähnlich verhält — was weltbekannt — es sich mit mehreren dergleichen Werken von B. Klein, Friedrich Schneider, Ferdinand Ries, C. M. von Weber, Mendelssohn-Bartholdy u. A., der Wiedererweckung und erneuerten Belebung mancher älteren großartigen Kunstgestalten, wozu ebenfalls sie die meiste und lauteste Aufforderung wieder dahin nicht zu gedenken. Jedoch sehen auch nur für dergleichen Schöpfungen, wie Oratorien, Cantaten u. s. w., als diese Musikfeste Raum bieten, und von sich ausschließen, was nur irgend der Massenwirkung fremd seyn könnte, läßt sich, dieses einzelnen, für sich höchst verdienstvollen Erwerbungen ungeachtet, für die Kunst überhaupt und deren eigentliche Cultur gleichwohl kein [illegible] Gewinn von ihrer diesseitigen Wirkung absehen. Ich setze den Gang nicht weiter aus, weil er unmittelbar mit dem folgenden zusammenhängt, der ferner was die Bildung so mancher Gesangs- und anderer musikalischen Vereine, die vordem wie fast nirgends in dem öffentlichen Leben aufstehen und die lediglich durch jene Musikfeste erst hervorgerufen und veranlaßt wurden, als eins der erfreulichsten Zeichen der Zeit vorführt, aber nicht minder darin auch keine sonderlich glückliche Frucht im Kreise ächter Kunstpflege zu erblicken lehren möchte.

Wie ich vorhin andeutete, wenn auch die Idee der Centralisation der Kunst die Musikfeste ursprünglich entstanden, und es läßt sich nicht läugnen, daß durch die kunstgerechte Kundgebung, welche um der Realisirung dieser Idee willen zwischen dem eigentlichen Künstlerthum und dem bloßen Dilettantismus (schlechthin) bewirkt werden mußte, die Popularisirung der Kunst auf der einen Seite ein bedeutender Vorschub geleistet wurde, letztere indem man bei der Realisirung keinen Schritt weit von der Quelle, aus welcher die Idee selbst hervorgegangen, von der Hinneigung und Forderung der Zeit nach Massenhaftigkeit in allen Offenbarungen abzuweichen vermochte, lag auf der andern Seite in dieser Popularisirung doch nichts auch als bloß das Mittel, jene Richtung der Zeit nur mehr noch durch die That zu fördern, und solche Richtung kann keineswegs als mit der zur eigentlichen Beförderung der Kunst zusammenfallend betrachtet werden. Das mathematisch Erhabene gleichsam wollen nur vollkommen in den Musikfesten für die Kunst erreicht haben, niemals aber kann dies auch von dem dynamisch Erhabenen gedacht werden, und doch schließt eben dieses nur das eigentliche Kunstschöne in sich. Die Männer leben noch, welche zuerst Hand an den Bau des Werkes legten, und sie können alle ein lebendiges Zeugniß von der angewandten Größe der Arbeit noch ablegen, welche sie sich damals, bei dem gänzlichen Mangel größerer Musikkörper, damit aufbürdeten. Noch war derselbe indeß kaum vorhanden, als Material zu ähnlichen und gleichen Bauten in Menge sich darbot. Die Musikvereine entstanden allerorten, aller Orten und in schnellster Folge. Verkennen wir ihren Werth nicht, aber indem sie ihre Ursache zugleich auch zu ihrem letzten Endzweck erhoben haben, dürften sie selbst wohl und die Lust am Leben, aber keineswegs die Kunst als solche gewinnen, und dürfte die Scheidewand, welche Künstler und Kunstfreund trennt und welche vorzüglicher Weise die Musikfeste niederreißen sollten, wenigstens vom Standpunkt ächter Kunst aus betrachtet, gerade durch sie nur noch fester, dauernder und undurchdringlicher geworden seyn. Berufe ich mich auf Thatsachen. Wie lange ist es, daß die Liebe zur Cammermusik (hier im eigentlichsten Sinne des Worts genommen), welche gegen Ende der vorigen Periode, zu Haydn's und Mozart's Zeiten, so schöne, wunderherrliche Früchte trug, und in welcher doch die wahrhaft höhere musikalische Kunst ihren eigentlichsten Sitz hat, zusehends abnahm und mehr und mehr auf einen bloß kleinen Kreis in Mitte des nächsten Künstlerthums sich beschränkte? — so lange, als die Liebe zur Massenhaftigkeit zunahm, die in den Musikfesten aber vor Allem sich verwirklicht. Wie lange her können wir es nennen, daß die Concertsäle immer öder und leerer wurden, und unsere Künstler, wollen sie einigermaßen sie dieselben füllen, zu Quodlibeten aller Art in der Leitung ihre Zuflucht nehmen müssen, in welcher ebenfalls dann hinterher wahrhaft schöne Kunst erblüht? — so lange als mit dem Wuchse der Quantität des Schönen zugleich eine in die Sklaverei gewöhnt [illegible] sind, in welche wir dadurch uns begeben haben, daß wir die Cultur und Pflege unserer Kunst nicht den Einflüssen drängender Zeitverhältnisse zu entziehen vermochten oder den Willen hatten. Von dem Standpunkte aus, welchen unsere Musikkunst mit Abschluß der vorigen Periode erreicht hatte und welchen allen Denken und Empfinden als den einzig wahren für schöne Künste darthut, ist der Weg zum Volk ein anderer, als doch die Musikfeste uns zu öffnen den besten Willen hat. Sobald die Massen allein noch vorbereiten, und das Consortium verwandert, und bei dem nächsten Zwecke hört alle Wirkung auf. Das Zusammensein, so an der Produktion zugleich Theil nimmt, vermag auf solchem Höhepunkte nur schöne Kunst auch die Musik anzugeben, und nicht allein, daß darin ihr Aufgabe beruht — sondern es wird darin auch der eigentliche Begriff des Dilettantismus verkehrt und die Seite offenbart, auf welcher dieser das wahrhaft höhere Kunstleben berührt. Lassen wir uns durch den einzelnen und zunächst in die Augen fallenden Gewinn nicht täuschen, daß die öffentlichen Musikfeste bei ihren Anordnungen auch bei der

ersten Idee beharrten, aus welcher sie entsprungen, ließ sie ungeachtet aller erfreulichen Größe ihrer Erscheinung auf die allgemeine Musikcultur gleichwohl höchst nachtheilig wirken, und es wird dies der Fall seyn, so lange sie kein anderes Princip künstlerischer Popularität in sich aufnehmen. Nicht daß sie unsere Kunst der Bestimmung der Veredlung der Menschheit näher führten, helfen sie vielmehr noch, was andere Verhältnisse der Zeit schon bewerkstelligten, dieselbe, daß sie in ihrer minsten Gestalt, aus der öffentlichen Gesellschaft entfernen. Doch — sind sie selbst, in denen wir noch und noch den gesammten europäischen Occident dem deutschen Ausgange nachfolgen sehen, nicht ein Kind der Zeit? und warum sonach sie anklagen? —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Karlsruhe in der Müller'schen Hofbuchhandlung: Melodien zum Diözesan-Gesangbuche für das Erzbisthum Freiburg 340 S. quer 4. Pr. 4 fl. 12 kr.

Die Bearbeiter und Herausgeber dieses Melodien- oder eigentlich katholischen Choralbuchs sind laut Vorrede die Herren Dompräbendar und Domcapellmeister Leopold Lumpp in Freiburg i. Br. und der Hofmusikdirector Dr. J. G. Gosner in Karlsruhe. Theilen wir zuvörderst das Nöthige über Inhalt und Einrichtung des Werks mit. Im Jahre 1833 erschien für die Erzdiöcese Freiburg ein neues Gesang- und Andachtsbuch, zu welchem nun auch ein neues Melodienbuch geschaffen werden sollte. Die Herausgeber benützten dazu theils das weitverbreitete Cantionale, theils das [illegible] Choralbuch, und componirten im Uebrigen auch noch manche neue Melodien hinzu. Die aus jenen Choralbüchern entlehnten Melodien wurden aber nicht eigentlich bloß abgeschrieben, sondern theils in ihren Weisen selbst, theils in deren Ton- und Taktart vielfach verändert, was die Herausgeber sich in der Vorrede als ein Verdienst anrechnen (s. weiter unten). Wie jenes Gesangbuch selbst zerfällt auch dieses Choralbuch in sechs Abtheilungen, von denen die erste die Gesänge für die Feier des heiligen Meßopfers (zusammen 197), die zweite 84 Gesänge zum Gebrauche beim vormittägigen Gottesdienste, die dritte die Vesperzeit xc., die vierte die Marianischen Schlußlieder, die fünfte die Abendandachten, und die sechste die Litaneien enthält. Ein Anhang giebt noch Responsorien xc. „In Hinsicht der Schreibart und harmonischen Behandlung — heißt es in der Vorrede — sind die Gesänge dieses Melodienbuchs von denen der bisher erschienenen sehr verschieden", und gewiß, was gleich nachher gezeigt werden soll. Zwischenspiele sind keine vorhanden. Häufig findet sich mit Tempo nach dem Mälzelschen Metronom angegeben! — Wir machen hier ein Verwunderungszeichen, weil dies Unterfangen in der That doch wohl etwas Unerhörtes ist. Die Bewegung eines Volksgesangs, wie jeder Choral auch seyn soll, mit dem Metronom abmessen! — „Eine Hauptfrage bei Bearbeitung dieses Melodienbuchs — heißt es endlich weiter in der Vorrede — war: sollen die Melodien ein- oder mehrstimmig gesetzt werden? Man entschied für Ersteres mit vierstimmiger Orgelbegleitung, und der Gedanke an einen allgemeinen Volksgesang, in welchem die Hauptstimme allein mit der ganzen Macht der Melodie hervortrete, ließ keinen Zweifel übrig, daß eine solche Bearbeitung dem vorzüglichen, als vielleicht dem zwei- und dreistimmigen, ja selbst dem so schwer allgemein einzuführenden vierstimmigen Gesange vorzuziehen sey. An den wenigen Orten jedoch, wo letzterer ausführbar ist, mag der gebildete Lehrer aus der vorhandenen vierstimmigen Orgelbegleitung ohne große Schwierigkeit einen vierstimmigen Satz herausfinden" xc. xc. — und von da aus denn nun einen Blick auf das Choralbuch als solches und die darin vorhandene Bearbeitung der einzelnen Choralmelodien selbst noch.

Die Klage über die so häufig vorkommende schlechte und mangelhafte Orgelbegleitung des kirchlichen Gemeindegesangs ist fast zu einem stehenden Artikel in allen dahin gehörenden Schriften geworden. Die Schuld davon wird in der Regel den schlechten Besoldungen der Herren Organisten beigemessen, da dieselben einander daher durchaus nicht zu einem tieferen Studium ihrer Kunst anzuhalten vermöchten oder überhaupt das Amt wesentlich nur zu einem Nebendienst gestalteten. Um von Seiten der Kunst dem Uebel wenigstens in Etwas abzuhelfen, hat man daher angefangen, die Choralbücher nicht mehr mit bloß einem bezifferten Basse (generalbaßmäßig) zu setzen, sondern die harmonische Begleitung selbst in Noten auszusetzen, und im Uebrigen auch den Choral nicht bloß von allem Ungehörigen und Zweifelhaften zu reinigen, sondern mit Allem sogar in Noten und anderen musikalischen Schriftzeichen anzugeben, was nur irgend seine würdige Behandlung von Seiten der Organisten zu sichern vermag. Unstreitig haben die Wortführer in Kirchengesangsachen damit eine große und heilige Pflicht erfüllt, und ist man auch dem Willen und der Absicht der obern Kirchen- und Staatsbehörden auf eine Weise damit entgegengekommen, welche kein zu großes Opfer von Seiten dieser zur Erreichung des schönen höchsten Endzwecks des allgemeinen Kirchengesangs erfordert. Die Würde der Choralbehandlung von Seiten der Organisten besteht nun aber offenbar eines Theils nur darin, daß das Spiel in der dem Orgel-Charakter angemessenen Weise geschieht, und dadurch bedingt andern Theils darin, daß vollkommene Reinheit und kirchliche Erhabenheit in der Harmonie selbst dabei statt hat, welche Reinheit und Erhabenheit vor allen Dingen dann gute Führung der einzelnen Stimmen und vollkommene Regelmäßigkeit und Angemessenheit des Satzes selbst erheischt. Choralbücher, aus diesem und solchem Principe in erwähnter Weise hervorgegangen, tragen dann außer ihrem nächsten Zwecke sogar noch die Fähigkeit an und in sich, den Organisten mit der Zeit und Uebung diejenigen Kenntnisse und Erfahrungen mitzutheilen, welche früherer Mangel an Einkommen ihnen abgehen ließ. Doch diese Ansicht festgehalten

und zur Ueberzeugung erhoben. Werfe man nur einmal nur einen einzigen aufmerksamen Blick in vorliegendes Choralbuch, und man wird mit uns die gerechte Entrüstung theilen, welche wir empfanden, als wir dasselbe einer theilnehmenderen Prüfung unterwarfen und dem Gedanken doch nicht entgehen konnten, daß dieses Buch der Einführung in einer ganzen großen Erzdiöcese würdig erachtet wurde! — Ich, der Referent, gab meinem zwölfjährigen Knaben das Choralbuch zur Correctur, und gleich in dem ersten Gesange (zum Staffelgebet) fand derselbe nicht weniger als neun, im zweiten nicht weniger als zehn offenbare Fehler gegen Reinheit des Satzes und gute Stimmführung, worunter Querstände der unwürdigsten Art, und dergleichen mehr! — Heißt das nicht, verderben, was noch nicht verdorben ist? verschlimmern statt zu bessern? — So aber geht es fast das ganze Buch hindurch, und nur diejenigen Gesänge und Choräle sind fehlerfrei, welche Note um Note aus anderen Choralbüchern entlehnt wurden. Zudem ist der ganze vierstimmige Satz dergestalt claviermäßig, daß wahrlich, auf der Orgel ihn gespielt, das gesunde und gebildete musikalische Gefühl dabei eine Art Frost empfinden muß: kahl, nackt, und welche Prädikate sich diesen noch anschließen. Und daraus soll ein Lehrer „leicht einen vierstimmigen Gesang herausfinden können"! — Es ist gut, daß die Bearbeiter hinzusetzen, der „leichtesten" Lehrer Aufschlag gestanden — ist dieses Choralbuch in den Kirchen genannter Diöcese eingeführt worden, so beklagen wir nicht blos die Herren Organisten, sondern den gesammten Cultus derselben, so weit die Musik einen Theil hat, denn hierdurch wird das erwähnte Uebel wahrlich nicht gehoben, sondern nur noch verschlimmert, und kann niemals der Endzweck erreicht werden, den harmonisch ausgeschriebene Choralbücher haben sollen, nämlich den [illegible] Leitung des Gemeindegesangs durch gute Orgelbegleitung zu sichern. Referent hatte eine Menge Beweise aus dem Buche selbst für seine Behauptungen hier in seiner Anzeige niedergelegt, als zu viel Raum wegnehmend wurden dieselben aber von der Redaction weggelassen; indessen ist letztere ermächtigt worden, Jedem, der solche Beweise verlangen sollte, dieselben mitzutheilen, und glaubt man sich der Hoffnung überlassen zu dürfen, daß es auch unter den Orgelspielern der Erzdiöcese Freiburg viele geben wird, welche auf den ersten Blick erkennen, was ein zwölfjähriger Knabe, der erst seit einem halben Jahre Harmonie-Unterricht genießt, sofort heraus fand. So viel daß die obere Kirchenbehörde des Großherzogthums Baden, wenn es noch nicht geschehen sein sollte, bevor sie das Buch in den Kirchen einführt, dasselbe Sachverständigen zur Prüfung vorlegen ließ, welche dann auch über die wahrlich nicht selten [illegible] lautenden Bemerkungen in dem Vorworte selbst ihr Urtheil abgeben mögen. Kr.

Rudolstadt bei G. Müller: *Concertino pour Hautbois avec accompagnement de l'Orchestre, composé par F. Müller maître de Chapelle de S. A. S. le Prince de Schwarzbourg-Rudolstadt.* Op. 30. Pr. 1 Rthlr. 16 ggr. oder 3 fl. rhein.

Das Concertino ist in Stimmen gedruckt worden, doch hatte die Verlagshandlung die Gefälligkeit, uns zugleich die geschriebene Partitur mit zu übersenden, was wir dankbar anerkennen, da sich nur durch solche eine deutliche und feste Ansicht von einer mehrstimmigen Composition gewinnen und bilden läßt. Das Concertino besteht aus drei Sätzen, einem Allegro in D-moll C, einem Andantino in C-dur 2/4, und einem Allegretto in F-dur 3/4. Bei der engen, selbst äußerlich durch die vollständigste und ordnungsmäßigste Modulation sich durchziehenden Verbindung aber, in welcher dieselben zu einander stehen, läßt sich keine Trennung unter ihnen denken, das gesammte Werk ist wie aus einem Guß geformt, was ihm als wesentlicher Vorzug angerechnet werden muß. Dies darf indessen auch nicht bloß auf die äußere technische Haltung bezogen werden, sondern finden wir dasselbe auch im inneren Charakter des Stücks bestätigt, nach welchem wir den passendsten Vergleich wohl zwischen ihm und einer musikalischen Idylle anstellen. So heiter, rein, frisch, natürlich wie der blaue Himmel ist Alles gehalten, und dürfte eben dadurch der Natur und dem Charakter des Instruments die meiste Genüge geleistet worden seyn, um so mehr, als die Prinzipalstimme an und für sich noch vortrefflich gesetzt erscheint. Schwer ist dieselbe nicht, und jungen Hoboe-Virtuosen ist daher das Werk bestens zu empfehlen. Sie werden überall Beifall damit einerndten, zumal in Folge jenes Charakters sich Alles sowohl nach Seiten der Harmonie als Melodie sehr gefällig gestaltet, ohne daß erstere im mindesten auch nur einmal trivial in ihrem Satze würde. Das Andantino insbesondere besteht aus zwei Variationen über ein heiteres, ländlich frohes Thema. Kr.

Ebendaselbst: *Poemes lyriques pour le Pianoforte, transcrites de „Lieder" par Charles Munk,* Cahier [illegible] 3 Hefte. Pr. jedes einzelnen Heftes 8 ggr. oder 36 kr. rhein.

Gestehe ich aufrichtig: ich bin kein Freund von derartigen Uebertragungen oder sog. Transscriptionen, weil ich meine, daß man dem Claviere damit Etwas zumuthet, was es doch seiner Natur nach niemals zu leisten vermag. Das ausdrucksfähigste aller musikalischen Organe soll sprechen, reden, soll singen? — Wer weiß einen Sinn in diesen Widerspruch zu bringen? — Und zumal wodurch erhält die Gesangsmelodie erst ihre volle Bedeutung? — durch das Wort. Eine Menge Beispiele ließen sich anführen, welche darthun, wie durch solche Uebertragungen das wirklich Schöne zum Gemeinen und künstlerisch Häßlichen umgestaltet werden kann. Indeß wenn dieselben einmal statt haben sollen, und der Nichtsingende einen beliebten bekannten Gesang auf diese Weise sich vergegenwärtigen will, so dürfen vorliegende Uebertragungen als gelungen betrachtet werden. Jedes Heft enthält drei auf diese Weise für das Clavier veranstaltete Lieder. Das erste Heft „Der [illegible]", „Abschied" und „Frühlingsliebe", das zweite Heft „Stille Liebe", „Hoffnungslose Fahrt", „Ständchen", das dritte Heft „Aus der Ferne", „Die Spinnerin", „Die Meeresfahrt". Ohne Zweifel sind

sämmtliche diese trefflichen Lieder von ihrem bekannten Sänger den Lesern längst schon bekannt. as

Ebendaselbst: Sängers Wanderfahrt. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Carl Banck. Op. 40. Pr. 10 ggr. oder 45 kr. rhein.

Wegen dieser Lieder hätten wir mit dem Componisten wohl Manches zu rechten, da mehr als irgendwo hier das zu ängstliche Streben nach Wortausdruck seine schädlichen Wirkungen auf den Gesammtcharakter des Gesanges geäussert zu haben scheint, so sehr, dass selbst betreffs des Rhythmus gar arge Verstösse vorkommen, von denen wir nicht wissen, wie sie sich entschuldigen lassen. So steht hier das bekannte „Fröhlich und wohlgemuth" im ⅜ Takt, so dass bei syllabischem Gesange die Schläge dergestalt auf einander folgen: [Notenbeispiel] u. s. w. Sollte es dem sonst so trefflichen Liedersänger Hrn. Banck wirklich Ernst damit seyn? Wir unsern Theils sagen diess Lieder bis auf das letzte („Abends"), das voll dramatischen Effekts seyn ist, dem Sinn und Gefallen seiner Liebhaber, die Schönheiten herauszufinden, die ihn vor solche ansprechen. Der Geschmack — heisst es ja — sey nun verschieden.

Correspondenz.

Moskau am 29. December 1841.

(Schluss.)

In Nr. 38 des 15. Bandes der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" steht ein von dem Wohl- und Hochgelahrten Dr. R. Schumann in Leipzig verfasster Aufsatz mit folgender Ueberschrift: „Ueber einige mathmasslich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken." Dieser Aufsatz ist mir in vielfacher Hinsicht merkwürdig, ganz besonders aber wegen des immensen Unsinns, welcher darin zu Tage gefördert worden. Ich erlaube mir, Ihnen hiermit ein Pröbchen davon mit Randglossen begleitet für die „Jahrbücher des deutschen National-Vereins" mitzutheilen. Zunächst sey die Rede von Beethoven's B-dur-Symphonie, deren Original-Partitur (sie ist Eigenthum eines reichen Privatmannes hierselbst) mir gerade zur Hand liegt.

S. 150 obenerwähnter Zeitschrift schreibt Schumann: „Endlich erwähne ich noch einiger Stellen in Beethoven'schen Symphonien, die sich fast auf den ersten Anblick [1]) als Fehler des Copisten [2]) ergeben. Die eine erwähnte ich schon früher einmal [3]), sie steht zum Schluss des ersten Satzes der B-dur-Symphonie, wo von den vier Takten ff (8 Takte vor dem Ende) ist offenbar einer zuviel [4]). Das Versehen war wegen der auskommenden Aehnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven konnte es sogar selbst begangen haben [5]). Verdächtig, und mit vollem Grunde [6]) zwar, scheint Manchem [7]) auch in derselben Symphonie der die Takt vor dem Schluss des Adagio, und zwar das ganz harmoniewidrige [8]) sich nicht auflösende [Notenbeispiel] in den Hörnern, das entweder eine Viertelpause, oder [Notenbeispiel] heissen soll. Man sehe selbst nach in der Partitur S. 101, Takt 2." —

1) Was doch grosse Geister nicht alles sehen können! Wir wenn unserm Schumann die Leipziger Stunde für auf der Nase läse!

2) O der armen Copisten! es kann nur möglich von dem grossen Dichter erfasst werden, weil eben er nicht da, die „corrumpirten Stellen" hat!

3) Schön! Also bereits zweimal Unsinn gesagt! — Doch was denkt ich da? Da der Unsinn nun einmal seine Werkstätte bei unserm Sch. aufgeschlagen hat, warum sollte er seinen Unsinn nicht noch mehr als 2 Mal gesagt haben?

4) Warum denn einer zu viel? Unmittelbar vor den fraglichen 4 Takten ist in der Tat die correspondirende (Parallel-) Stelle mit auch 4 Takten im piano. — Ach, es ist ewig zweite, dass Beethoven hier nicht [illegible], sondern acht Takte geschrieben. Ihr Musiker, Kritiker [illegible] setzt euch dem Grade auf und nehmt Rache an dem „corrumpirten" Schumann, dass er eure Werke entweder gar nicht kennt, oder sie zu früh der musikalischen Rumpel- oder Plunderkammer übergeben! Und sollte er auch einer der ältesten Herr[illegible] haben, so schreiben Sie ihm in die Ohren, dass in der Original-Partitur nicht [illegible], sondern acht Takte stehen.

5) Freilich, wenn er so ein Sch[illegible] gewesen wäre wie Sch. ! —

6) Bei einem so gründlichen Manne, wie Sch., ist dieser Ausdruck der Gründlichkeit fast in der Ordnung! —

7) Da haben wir's! „Manchem!" Wahrscheinlich sind hierunter einzelne der vernünftigen Leute verstanden, welche in der Musikzeitschrift schreiben, zu verstehen. „Non dominus!"

8) „Harmoniewidrig!" Harmoniewidrig nach Sch.'s Begriffe heisst wohl nichts anders als lächerlich! Doch Sch. weiss und kennt wohl, dass sich nicht auflöst, sonst könnte er vielleicht das Wort harmoniewidrig gleichbedeutend mit dissonirend gebraucht haben. Möchte sich aber der Grund der Dinge verschieden, um sich aufzuklären? — Doch hören wir weiter! Ueber den Bass [illegible] in der Pastoral-Symphonie (S. d. Breitkopf'sche Part.) im Takte 8 S. 145, der zugleich gleichzeitig mit dem Dominant-Dreiklang gesetzt wird, folglich ganz dieselbe Stelle, wie in der fraglichen Stelle der B-dur-Symphonie darstellt, spricht Hr. Sch. in seiner gediegenen Einfalt so: „Was den andern Takt (die Stelle in der Pastoral-Symphonie) anlangt, so muss ich gestehen, dass ich hier niemals (!) einen Fehler vermuthete. Ist er aber wirklich einer, so würde er mir so geistreich (sehr schön gesagt!) und Beethoven'isch (ein unerklärlich verwünschtes Wörtchen!) dass ich ihn noch immer der andern Lesart vorziehen möchte." (Möchte!) Da haben wir mit einmal die ganze Grösse! [illegible] erklärt er hier und denselben Fall für eine Dummheit, morgen für einen geistreichen Gedanken! Nicht „Schumann'isch"! (Arcadia rarae permanent!) — Die alte Theorie langt nun einmal nicht und die neuere versteht er nicht, folglich behilft er sich, nach der geistreichen Probe in Mozart Vorzug mit — nichts. — Als ich die Original-Partitur wegen der fraglichen Stelle nachschlug, zeigte sich der Autor in den Hörnern mit Bleistift eingetragen

und vor die Noten [Notenbeispiel] gesetzt, um seine gewöhnliche Weise auszuführen. Ist es nicht, als wenn Beethoven schon 1806 geahnt hätte, dass ihm einmal ein Leipziger Schmierer vorgeschlagen würde, und einmal dafür wünschen würde! — Doch wir dürfen dem Hrn. Sch. nichts schuldig bleiben. Er sagt, dass auf dem

2. Viertel der Hornstimme entweder [Notenbeispiel] oder eine ¼-Pause stehen solle. Demnach bekommen wir die Dominantharmonie von Es-dur (sechs und Ab) des zweiten Viertels) während der Dauer von fünf Vierteln zu hören! Recht poetisch-schumannisch und schumannisch-poetisch! Hier zeigte sich zunächst der Scha-

Hier steht Einem aller Verstand still! Alle 3 Jahre schreibt der Mann — als Redakteur einer Musikzeitschrift — einmal einen Aufsatz, und bringt dann doch noch, nach so langem Besinnen solchen horrenden Unsinn zu Papier! Wäre es nicht besser, daher sich, statt aus Unsinn aufzuwachen, aufs Sammeln solcher Anekdötchen, wie das in Nr. 50 über die N. Audi—'schen Variationen, welche sich ein gewisser Röhler zu Gemüthe geführt, zu legen? — Uebrigens müssen wir den Hrn. Schumann deßhalb sagen, daß das Anekdötchen jetzt etwas post festum gekommen ist; es hatte vor ungefähr 3 Jahren schon die Runde gemacht durch die bekanntesten deutschen Zeitungen. Die Leipz. Musikzeitschrift brachte uns also nur einen alten aufgewärmten Brei, mit dem sich schwerlich noch Hrn. Schumanns Rath, wenn er eins hat, zufrieden stellen möchte. — Um aber ganz sicher zu seyn vor solchem aufgewärmten Brei, so könnte uns ja Hr. Sch. auch künftig nur darüber berichten, ob dieser oder jener in Leipzig angekommene Virtuos im schwarzen oder rothen Adler abgestiegen, ob er vor- oder rückwärts zur Postkutsche herausgekommen sey? ob man noch nicht den Versuch gemacht, statt mit den Fingern, mit den Füßen Schumann'sche Etuden hörbar zu machen? ob Marx den Dehn halb oder ganz todt gemacht habe? ob das Oratorium „Moses" zuerst in Carlsbad oder Krieg zur Aufführung kommt? rc. rc.

Bei diesem Wenigen wollen wir's unsrerseits bewenden lassen. Das Weitere, besonders über den „ansässigen Abbeß" und die noch thun marschirende Stepanit? in der Pastoralsymphonie, nächstens. Auch ein Aufsatz über das jüdische Treiben einiger Schumannianer, die das Publikum doch einmal näher kennen muß, soll nächstens nachfolgen.

Von L. Rellstab's „Iris" wurde so eben (am 24. Dec.) die letzte Nummer des 12. Jahrgangs ausgegeben. Der Herausgeber nimmt darin Abschied von seinen Lesern. Hiermit ist diese Zeitschrift abgeschlossen und wird fernerhin nicht mehr erscheinen.

L. Rellstab arbeitet gegenwärtig an einer ausführlichen Lebensgeschichte des berühmten Ludwig Berger. Auf das Erscheinen dieses Werkes ist man sehr gespannt, um so mehr, als Rellstab von jeher mit seinen Lobeserhebungen über diesen Künstler etwas zu freigebig gewesen zu seyn scheint. Wissen ja doch auch Andere sehr wohl, was Ludwig Berger geleistet und nicht geleistet hat. Doch damit sey dem Verdienste dieses Mannes auch nicht um ein Härchen zu nahe getreten.

Am 16. December kam in der Singakademie das Oratorium „Huß", von A. Zeune und Carl Löwe, zur Aufführung. Der Componist dirigirte selbst. — Im Allgemeinen machte dieses Oratorium einen ziemlich günstigen Eindruck auf unser Berliner Publikum. Dieser Eindruck würde sich aber für den geistreichen Componisten sicher noch weit günstiger herausgestellt haben, wenn er, statt des sehr nüchternen [illegible] Textes von Z., einen besseren zur Hand gehabt hätte. Bei dem Chor: „Acht den edlen Dulder schleifen" u. z. B. wurden viele Zuhörer bis zu Thränen gerührt: was soll aber der Componist machen, wenn er auf Stellen stößt, wie:

„Der Wiklef hat in Wahrheit nichts gefehlet,
Was nicht mit Christi Lehre stimmen sollte. —
Wo hat denn Christus einen Papst verordnet?
Ausdrücklich spricht er ja: „Ihr Jünger [illegible]
Soll Keiner größer seyn als jeder Andre." —
Wo hat er denn gesagt, daß seine Kirche
In Glanz und buntem Reichthum solle herrschen?
Ausdrücklich spricht er: „Selig sind die Armen,
Denn das Reich Gottes ist euch zugetheilt." —
Wo hat er denn verordnet, daß ein Bischof
Kann ohne Sacrament mit Weibern leben?
Da doch Sanct Paulus deutlich spricht: „Ein Bischof
Soll seyn unsträflich, Eines Weibes Mann." —
Wo steht geschrieben, daß ein Ablaßgeld
Die Seele rette aus dem Fegefeuer?
Da weder Ablaß noch auch Fegefeuer
In den heil'gen Schriften wird genannt." rc.

(Chlum.) Sagt, guten Leute, ist hier nicht der Paß,
Der uns zum Donaustrom in Baiern führt?
(Zigeuner.) Ja, Herr, er ist's.
(Zigeunerin.) Ja, leider ist er's, Herr.
(Chlum.) Warum denn leider?
(Zigeunerin.) Weil er Leid euch bringt.
(Chlum.) Wie so denn Leid? rc.

Nach des Ganges Glanz
Zieht der Wand rc. (Dieß bedeutet vermuthlich [illegible])

Jetzt braust ihr der Wand, dann kommt ein Schwan,
Den wird man angebunden sehn rc. rc.

Und so noch viele ähnliche Salbadereien, welche alle nach des weiland Christian Friedrich Henrici (Picanders) löblicher Schule schmecken. — Für die Herren Choralisten bringt das Textbuch übrigens noch eine interessante Notiz. In J. F. W. Kahnoad vortrefflichem und sonst zuverlässigem „Choralbuche" (Berlin, bei W. Thome, 1838) wird Hermann Fink der Jüngere (Herm. Finck) fälschlich von Hermann Fink zu Wittenberg und vom Jahr 1568) als Componist der Choralmelodie „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit" genannt, nach Herrn Zeune's Bemerkung hingegen soll sich die Mel. schon im „Livre de chansons nouvelles, Paris 1529" und zwar mit dem Texte „Il me suffit de tous mes maux" vorfinden. Diese Notiz verdankt Herr C. Löwe dem Herrn Prof. Hanka in Prag. Es wäre sehr zu wünschen, daß letzterer das Original in diesen Jahrbüchern veröffentlichen möchte.

C. S. T.

———

mann's hiesse Quarre! — Kann denn der Hr. Doctor gar nicht fassen, daß die [illegible] Lo-Haerrich [illegible] nöthig wäre, um die immer mächtiger sich verbreitende [illegible] zu haben? Wie [illegible] dagegen das „Schumann'sche" [illegible] Kunstwerk noch den plumpen [illegible] mit vorhergehender „Fuge! — Herr Dr. [illegible] Ihr [illegible]? [illegible] —

Redakteur: Professor Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. | Nr. 4. | 27. Januar 1842.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

das musikalische Heute, aus der Vogelperspektive betrachtet.

Neujahrsgedanken des Redakteurs.

(Fortsetzung.)

IV.

Die zweite Hauptfolge nämlich, welche die Begebenheiten der Zwischenzeit zur Kunst für die allgemeinen Gestaltungen dieser von da an haben mussten, war in der That, daß die Cultur der Musik als eigentlich schöner Tonkunst sich stets weiter loslöste gewissermaßen von dem Kreise öffentlicher Gesellschaft, dem Kreise allgemeinen Volkslebens, und nach und nach das stets mehr ausschließliche Eigenthum eines damal besonders bevorzugten gewissen Standes wurde. Das Ueberwiegen des politischen Interesses nämlich, das eben jene Verhältnisse auf zumal dem gesammten europäischen Occident unwiderstehlich hervorriefen, und das selbst den moralischen und intellectuellen Antheil an dem allgemeinen Culturzustande mehr und mehr in den Hintergrund zu drängen im Stande war, leitete nicht allein, je weil kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen denselben und dem allgemeinen Volksleben bestand, die öffentliche Aufmerksamkeit auch von dem Bestreben der musikalischen Künste ab, sondern machte es in seinen Ursachen und Wirkungen oft aus verschiedenen Gründen sogar unmöglich, sich diesen nur mit irgend welcher einigermaßen fördernden Theilnahme zuzuwenden. Wir haben gesehen, unter welchen Umständen das neunzehnte Jahrhundert über Europa und vorzüglich über die drei Länder, in denen die musikalische Cultur seit länger denn einem ganzen Säculum schon ihren Hauptheerd aufgeschlagen hatte, über Frankreich, Deutschland und Italien, hereinbrach, und wie nicht allein die volle Hälfte unserer gegenwärtigen Periode hindurch diese Umstände keinerlei dauernde Aenderung erlebten, sondern in ihren Wirkungen auch weiter hinaus noch fast immer dieselben blieben: vermochten sie vielleicht nicht, die Lust und die Freude der Völker zu und an der Musik zu hemmen, so benahmen sie ihnen die Mittel doch, solcher Lust und Freude auch in der eigenen Unterstützung dieser Kunst eine größere und allgemeinere Ausdehnung zu geben. Als die Mütter zu weinen hatte über die Opfer, welche an eigenem Herzblut die politischen Interessen mit unerbittlicher Strenge von ihr gefordert, der Vater zu darben und zu kämpfen oft in drückendster Noth, für das, was ihm von den Seinen und deren Gut noch geblieben, wo die zusammengerafften Massen von Kriegsheeren einherzogen über die Fluren und verwüsteten, mit Blut ertränkten, was ein jedem nur sparsamer Segen des Himmels vielleicht noch geschaffen, wo, bis auf eine einzige und auch diese Ausnahme nicht einmal durchgängig der Zeit nach fast die Sorge der Regierungen wie der Einzelnen fast einzig nur gerichtet seyn konnte auf Erhaltung, auf Schutz gegen Elend und Verarmung, wo alle diese und noch hundert andere dergleichen Zeichen in lautester Wahrheit redeten, da mußte die Stimme des lautern, ungetrübten, heitern, frohen Gemüths, kurz derjenigen Emotionen unserer Seele wohl schweigen, in welcher mit wahrhafter Liebe, einer innigeren Sehnsucht und Theilnahme dieselbe unserer Kunst sich zuneigt. An der Stelle heiteren, musikalischen Volksgesanges, in welchem der Sinn der Nationen, wie der Wille des Redenden sich stärkt, erschallte, und auch hie und da kaum die wilde Weise oft dazu noch roher und selbst sittenloser Kriegslieder, deren dem schuldlosen Wesen wahrhafter Kunst niemals eigen seyn mögen. Die Choräle unserer wärmsten Musikfreunde — sie waren meistens geschlossen oder öffneten sie am liebsten sich doch nur der Begleitung salbungsvollen häuslichen Gebets, die einzelnen größeren musikalischen Feiern, von denen wir einzelne schon erfahren haben — — daß ich es sagen muß — im Dienste der Noth, des Heldenruhmes oder kriegerisch wilder, sinnlicher Lust nur befand bis auf wenige seltene Ausnahmen damals einzig sich die Kunst, und man glaube nie, in dem so lange siegtrunkenen, triumphirenden Frankreich wie es in all diesen Hinsichte und ungeachtet sein Kaiser auch zu musikalischen Schätzen gleichte Alles anhäufen zu müssen, was irgend nur das besiegte Ausland ihm Ausgezeichnetes darbot, gleichwohl nicht anders, denn in Deutschland und Italien.

Daß indessen ganz die Kunst sich vergraben hätte in jenen Hoffnung so weit außerhalb ihres Kreises zu liegen

scheinenden andern Interessen, und somit in der Gesammtheit ihrer äußeren Erscheinung sogar ein Opfer vielleicht geworden wäre der oben geschilderten Zustände: dagegen hatte sie anderer Weise wieder in der vorhergehenden Periode sowohl eine zu hohe Bedeutung, Selbstständigkeit und innern wie äußern Aufschwung gewonnen, was sie sowohl in ihrem Innern durch einen zu kräftigen und unaufhaltsam in sich fortwirkenden Geist bereits bricht, als in ihrem Aeußeren auch an Mitteln und subjektivem wie objektivem Reichthum zu sehr schon erstarkt, um nicht ihre Cultur, ihre innere wie äußere Pflege mehr einzelnen, besonders dazu berufenen Kreisen, der Individualität eines einzelnen, mit diesem Berufe selbst gewissermaßen abgeschlossenen Standes überlassen werden, und konnte auch mehr zu sehr und in dem erweiterten Maaße dann vorhin Gegenstand oder Theil allgemeiner Volksbildung und Volksentwickelung bleiben. Daß für die Förderung der Musik in ihren wissenschaftlichen oder technischen Verhältnissen, ihrem eigentlichen Organismus der Seele wie dem Leibe, ein Nachtheil daraus erwachsen wäre oder auch nur hätte erwachsen können, vermag die Unbefangenheit und wer nicht Kindlichkeit hegt für jene freilich leichter überschaubare und durchsichtigere Einfachheit älterer musikalischer Organisation (um den Ausdruck hier zu gebrauchen) gewiß nicht zu behaupten, im Gegentheil ward auf solche Weise gewissermaßen eine Art von geistiger Centralisation der Kräfte erzielt, die überall, in allen Verhältnissen und Beziehungen des Lebens, wo sie erscheint, auch als der Träger höherer organischer Ausbildung und ergo einer kräftigeren Lebensentwickelung sich bewährt, und werden wir ? B. so bald und nur das außerordentlich rasche Aufblühen des Virtuosenthums, durch welches gegenwärtige Periode auf so zurückwirkende Weise sich auszeichnete, vorzugsweise Betrachtung entgegentritt, den Grund davon kaum anderswo und jedenfalls mehr in dieser Trennung der Musik (Tonkunst), als Aufgabe und Beruf eines einzelnen besonderen Standes, von dem allgemeinen Volksleben oder der öffentlichen Gesellschaft, denn in der vorhin betrachteten ungleich größeren Freiheit, Musikaufsuglust und Spiellust, welche eine gewisse Sympathie der Zeitverhältnisse auch in unsern Kunstgestaltungen hervorrief, zu suchen haben. Ihrer eigentlichen Bestimmung als schöner Kunst jedoch mußte dieselbe dadurch ohne Zweifel auch Neues und nur ein Bedeutendes zwar entrückt werden, da dieser Bestimmung zu Folge sie eben ein Eigenthum des Volkes, der allgemeinen Menschheit seyn soll, und nicht etwa blos nach Seiten ihrer — um so zu sagen — Consumtion, sondern materiell sogar, indem ihre volle Heiligung ihren ganzen Zweck sie erst erreicht, wenn das Volk auch, die öffentliche Gesellschaft an ihrer organischen Pflege, an ihrer Cultur Theil nimmt, die Bildung der Seele, des Gemüths und des ganzen innern Vermögens, das den Menschen zum Menschen erhebt in diesem Leben, und zu welchem vorzugsweise die Musik in engster Beziehung steht, in sich zu vollenden.

Mag es seyn, daß Vieles zu dieser und solcher Gestaltung der Dinge auch von dem bedeutenden Grade ästhetischer wie technischer Vollendung, bis die Musik der zum Beginn der gegenwärtigen Periode und im Verhältniß zu ihrer früheren Geschichte in so auffallend kurzer Zeit zwar erstiegen hatte, beigetragen wurde. Die allgemeine Bildung, mit strengerer Consequenz an den Rhythmus der Zeit, namentlich was Schritte der Entwickelung anbelangt, gebunden, vermochte dem kühnen Fluge nicht zu folgen, den das einzelne Talent, der erwachte Genius in dem einzelnen Individuum genommen. Aber die Zeit mit ihrem Inhalte ist es ja auch, aus der ich allen Zustand ableite. Man kann nicht sagen, daß es an dem Willen eigentlich gefehlt hätte, ferner auch den alten Antheil an der innern wie äußeren Cultur der Musik zu behalten: Beethovens erste Clavier- und andern Compositionen waren nicht so bald erschienen, als ein alten Repräsentanten nur einigermaßen theilnahmsvollerer Dilettanten wie sie wiederfinden konnten, und in Beethoven concentrirte sich doch — wie früherhin gezeigt — der musikalische Ausdruck der Zeit. Allerdings hafteten auch diese ersten Werke des Meisters, ihrer größeren Frische ungeachtet, immer noch in der so eben selbst theilweise mit durchschauten Vergangenheit, indeß beweist ihre schnelle Verbreitung nichts destoweniger den guten Willen der öffentlichen Gesellschaft, den Fortschritten, welche die Kunst gemacht, erschienen für ihre Kräfte sie auch noch so laut, sich dennoch nicht zu entziehen. Vermochte sie dennoch nicht zu erreichen, was sie zu erringen trachtete, so lag der Grund davon gewiß auf einer andern Seite, und läßt kein anderes als solche sich bezeichnen, denn die in der Erfahrung als unumstößlich bestätigte Wahrheit, daß die allgemeine Bildung niemals sich dem Rhythmus der Zeit zu entziehen vermag, so soll eine andere Ansicht recht gern die Ursache der hier zur Betrachtung gekommenen Erscheinung vorzüglich in dem Umstande suchen wollen, daß die Kunst der Töne in ihren praktischen wie theoretischen Theilen bereits einen zu hohen Standpunkt über der allgemeinen Befähigung erlangt hätte, und es wird damit der wenigsten keineswegs widersprochen, vielmehr geraden Wegs nur beigestimmt.

Nicht anders verhält es sich mit der ebenfalls schon laut gewordenen Meinung, als haben zu einer, in die Zeit der gegenwärtigen Periode fallenden, wirklichen Trennung der Musikcultur vom öffentlichen Leben vorzüglich auch die jetzt erst begonnenen häufigeren Reisen der einzelnen Virtuosen und sonstigen praktischen Musiker beigetragen. Es ist wahr, niemals vorher noch war das Reisen der praktischen Künstler eine so häufig vorkommende Erscheinung, denn in gegenwärtigem Augenblicke dasselbe zu werden anfing. Auch früher schon hatten einzelne Sänger und Instrumentalisten Reisen unternommen, auf denen sie ihre erlangten Fertigkeiten gewissermaßen zur Schau ausstellten, aber das gehörte unbedingt zu ihrer Bestimmung, dem gewissermaßen im Voraus abgesteckten Ziel sich noch darum gelumpt hätte, war ohne Widerspruch seltener der Fall. Die Niederländer zogen — schaarenweise möchte ich sagen — einst nach Italien und Deutschland, weil sie wußten, daß der Mangel an guten Musikern ihnen in bedeutenden Kunstanlagen dort bot. Dasselbe war es, was später die Italiener so häufig nach Deutschland, Frankreich, England und in andere Länder führte. Daß ein Künstler eine Reise aber

unternommen hätte, ohne solchen weiteren besondern Zweck und ohne zu wissen vorher und bestimmt zu haben über das Wie lange, Wohin und Woher, und blos um durch Concert- und dergleichen Produktionen sich Geld und Ruhm zu erwerben, wie jetzt auf einmal die Menge wie sie wandern sehen von einer Stadt zur andern, ohne Gedanke, ohne Plan, Concerte gebend blos oder andere dergleichen Vorstellungen, um die Bedürfnisse des Lebens so möglichst vollständiger und bequemer Weise zu befriedigen, — ein solcher Fall kam unläugbar nur selten vor. Aber so wahr auch ist, daß durch das sonach jetzt so häufig werdende Reisen von bloßen Concertgebern eine Concurrenz gewissermaßen eröffnet ward, die, um des höchst möglichen Lohnes gewiß zu seyn, zu den äußersten Anstrengungen auf Seiten der einzelnen Betheiligten aufforderte und, da das Verhältniß des Gewinnes sich blos richten konnte nach dem Verhältniße der erregten und verdienten Bewunderung, diese aber lediglich an die äußere, materielle Seite der Virtuosität sich lehnt, zu den größten Anstrengungen in der technischen Ausbildung zwar, die eine allgemeinere Meisterschaft herbeiführte, allmählich doch weit hinter sich zurücklassen mußte. Zuvor trat die besondere Personalgeschichte zu Rathe: während früher kaum einen, finden wir jetzt auf einmal zehn und mehr praktische Musiker auf dergleichen Wanderungen, von denen ein Jeder dem Andern es zuvor thun will in der mechanischen Leistung, und während so die Forderungen an den Mechanismus mit welchem dann nach und nach auch die Theorie im Zusammenhange zu bleiben sich bemüht, fort und fort sich steigern bis endlich fast zu schwindelnder Höhe, tritt auf Seiten der öffentlichen Gesellschaft die Lust, auch nur zu versuchen ihre Befriedigung, immer mehr zurück, schließt die Pflege der Musik sich stets enger einem gewissen Kreise an, der, einen für sich abgeschlossenen Stand endlich bildend, damit dann auch seine eigentliche und nächste Aufgabe findet. Allein, welche Umstände waren es, die auf einmal jetzt solch große Menge praktisch tüchtig gebildeter Künstler in das unruhige und sonach nur so unendlich großen Folgen gewesene Leben übersetzten? — Keine anderen als jene in den sonstigen Verhältnissen der Zeit bedingten, — jene durch politische Änderungen herbeigeführte Aufhebung so mancher großer und schöner Capelle, so manches großen und von den begabtesten Talenten besetzt gewesenen Chores oder anderen öffentlichen musikalischen Instituts, die dadurch herbeigeführte zugleich geringere Aussicht auf gesicherte Versorgung, und die gleichwohl vorhandene große Anzahl von Musikbeflissenen, die in ihren Studien bereits so weit herangerückt waren, daß einen andern Beruf zu wählen ihnen die Möglichkeit fehlte. Die Noth zwang zu Steigerungen aller Art, denen die öffentliche Kritik nicht zu folgen vermochte und weil der Künstler die Kunst machte, schlich diese denn auch, abgesehen von jeder weiteren Beziehung, in jenem sich ein. Klagen wir übrigens nicht unbedingt darüber: wir werden unter den besonderen Früchten, die das Treiben brachte, auch manche goldene erschauen.

Es ist das mächtige Aufblühen des Virtuosenthums, das uns reicher machte, unendlich reicher an darstellenden Mitteln, und ohne die höchste Vollendung an technischer Fertigkeit vermag doch kein Künstler, den höchsten Ideen auch vollendete Form zu geben. Es ist die durch solches dann wieder nothwendig gewordene Erweiterung unserer pädagogischen Künste in Wort, Schriften und That, da die äußere höhere Erfordrung doch theilweise wenigstens auch nach Innen eine kräftigere Durchbildung erforderte und für sich selbst dazu den Weg bis zu ihr nothwendig auf jede geschickte Weise zu fliegen geben. Und es ist endlich die von da aus zugleich ausgehende Veranlassung zur Gründung wirklicher öffentlicher Musikschulen und anderer dergleichen Anstalten, um Harmonie und Möglichkeit in die Befriedigung des einmal vorliegenden Bedürfnisses zu bringen. Indessen war das charakteristische Zeichen dieses Bedürfnisses und der Zeit überhaupt nur der Materialismus und die bloße Sinnlichkeit der Form, wie konnte es anders dann seyn, als daß die Forderungen, welche an die Kunst gestellt werden mochten, auch nur von diesem Gesichtspunkte ausgingen? — Und — wenn auch nicht durchgängig vielleicht was wollen alle diese Vortheile sagen gegen den fernern Nachtheil, den die Herrschaft der Zeitverhältnisse über die Kunst dieser und ihrer Cultur dadurch wieder brachte, daß in ihnen eben die Ursache des übermäßigen Emporkommens des Weltlichen der Italiener lag, und damit ein neuer schwerer Stein geworfen wurde auf den eben zu Mozarts Zeiten aufgeblühten edleren Geschmack? —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Mainz bei B. Schott's Söhnen: *Grand Caprice pour le Piano sur des motifs de Guido et Ginevra de F. Halevy par Th. Döhler.* Op. 37. Pr. 2 fl. 24 kr.

Schlage drei, sagt drei Blätter um, verehrter Leser! und du findest den Anfang dieser Anzeige. „Das ist ein sonderbarer Anfang einer Kritik!“ — entgegnest Du, aber Du weißt ja, das Kaffeehaus erzeugt in Gleichem nur ein Gleiches. Doch Ernst, weil die Sonderbarkeit gar keinen Reiz ist. Aber es doch nicht genutzt hat, dann mag es damit gesagt seyn, daß der höchste Preis, welchen ein altherkömmlicher Gebrauch für seine Waare anzusetzen dem Musikverleger gestattet, 18 kr. rhein. oder 4 ggr. pro Bogen des gewöhnlichen Noten-Folio-Formats beträgt, enorm und hoch genug, um ihn für einen Kostenaufwand von etwa 8 fl. oder 4½ Rthlr., den Stich, Druck und Papier eines solchen Bogens erfordern, mit dem Verkauf von etwa 33 Exemplaren (Sortiments-Rabatt schon abgerechnet) sich schon wieder bezahlt machen und alles Übrige als reinen Gewinn in die Tasche stecken zu können. Darf nun zwar der Käufer für diese seine 18 kr. oder 4 ggr. auch vier volle Notenseiten fordern, welche allein bei jener Kostenberechnung in Anschlag kommen, so pflegen die Musikverleger doch auch das Titelblatt als zwei Notenseiten anzuschlagen, und die billige Nachsicht wird niemals Widerspruch dagegen erheben, allein wenn nicht blos Titelblatt, sondern sogar der andern ganz unnöthige Umschlag und außerdem noch drei ganze

leere Seiten, also mit Umschlag sieben leere Seiten, wie hier, von dem Verleger zum höchsten Notenpreis bezahlt verlangt werden, so ist das — im Ernst — doch wohl ein wenig zu „sonderbar", und um so „sonderbarer", als die erste Seite des Umschlags Rückens ist denn ein Abdruck des Titels, also ein Gegenstand, der dem Verleger allerhöchstens 2, sage zwei Kreuzer oder sechs Pfennige kostet, für den er aber im Verkaufe achtzehn Kreuzer oder vier gute Groschen C. M. wieder verlangt! — Wir klagen über die 90 und 100 % der Apotheker, — wie viel müssen wir hier bezahlen?! — Diese ganze Composition umfaßt in vorliegender Ausgabe, bei jedem solch' wenig ökonomischem Druck, daß nur fünf Doppel-Noten Zeilen auf der Seite stehen und überall ein handbreiter Rand gelassen ist, mit Umschlag und Titelblatt nicht mehr als acht Bogen, und 8 × 18 = 144 = 2 fl. 24 kr. — also werden vom fünf, und hiezu drei zusammen 8 Seiten oder 2 ganze Bogen mit 36 kr. oder 8 ggr. C. M. geradezu zu viel bezahlt verlangt. Solches Ansinnen, das man füglich wohl Unfug nennen darf, und das von einigen Verlagsanstalten seit längerer schon als stehende Regel angenommen zu seyn scheint, verdient wohl einmal eine ernstliche Rüge; und hat nun jeder Handelsmann, also auch der Musikalienhändler, zwar das Recht, seine Waare so hoch im Preise zu halten als es ihm beliebt, so steht jedem Consumenten doch auch frei, zu kaufen oder nicht, was ihm zu theuer scheint. Zum Nichteinhelangen indessen der Apotheker ist auch ein Handelsmann, und in wie vielen Ländern ist es, wo noch keine gesetzliche Apotheker-Taxen bestehen!? — Es dürfte sich fragen, ob nicht auch hier von Seiten der Regierungen einem offenbaren Unfuge gesteuert werden könnte? — Zudem rührt jener Normal-Preis von 18 kr. oder 4 ggr. pro Bogen noch aus den Zeiten des kostbaren Noten-Kupferstichs her, wo Niemand gleichwohl ernstlich ein Recht für theures Geld anzufechten; und jetzt ist in ziemlich allen Notendruckereien der ungleich wohlfeilere Zinn- oder Schilddruck üblich. — Also Verzeihung, verehrter Leser! wegen des sonderbaren Anfangs einer Kritik, um des Mitleids mit Deinem Geldbeutel und der Wichtigkeit Deiner Finger willen, daß Du drei Blätter umschlagen mußt, ehe Du auch nur eine Note hier erblickst — Verzeihung! — Freilich kommen dann auch der Noten gar viele. Ist Des-dur, ¾ Takt, sonst Du Anfangs Gottlob im Tempo moderato, nach einigen kräftigen Akkordschlägen, Passagen durch die Harmonien machen welche, wenn sie nun auch weiter Nichts sind als zergliederte Akkorde, doch die ganze Claviatur von oben bis unten in Bewegung setzen. Dann bekommt, weil die rechte ein Cantabile vorzutragen hat, die linke Hand im gleichen Tonart das Ihrige zu thun, und ganz mithin erst von Oben herunter, so geht es jetzt von Unten hinauf über hinauf und wieder herunter, bis die rechte Hand im Tempo brillante wieder das Wort nimmt, und sich von ihren Spitzen urplötzlich in den kühnsten Sätzen hinab in das Reich des tiefsten Basses stürzt, wo sich, nach nicht weniger als 14maliger Wiederholung dieses basso marcato, endlich geheimnißvoll eine Modulation nach Es-dur vorbereitet und vollendet, in der dann, zwar mit etwas weniger Anstrengung der Sprunggelenke, den Oberkasten und dem Vertrauen auf Deine Sicherheit in der Applikatur, nicht übel mitgespielt wird, bis, der Macht des Willens sey's gedankt! eine Occupation der Tonart As im verzweifelten Stimmschritte gelingt, und von da aus mit zuweilen Trugschlägen die Reihe der Motive „de Gaiola et Couvers" überschaut werden kann (Des-dur C), deren erstes seine mannigfaltigste Variation und Wiederholung in den verschiedensten Tonarten auch findet, bald unten im Basse, bald oben im Sopran, bald mitten im Alt oder Tenor, während dem Ober- oder Unterstimmen im lieblich ergänzenden Tremolo oder in den beliebten Akkordzergliederungen sich ergehen. Wahrlich! das Stück ist verteufelt schwer, und so überaus modernisch, daß ich doch fast glauben muß, der Verleger hatte Recht, einen solchen hohen Preis dafür anzusetzen, wenn er seine Auslagen an Honorar und Druckkosten wieder hereinschlagen können soll, wozu immer der Verkauf von 3 bis 4 Dutzend Exemplaren gehören mag. Ein gar capriziöses Caprice! — Hr. Döhler ist einer unserer besten jungen Claviervirtuosen, aus guter Schule: ich bin überzeugt, daß er auch Capricen schreiben kann, welche weniger capriös und mehr gesunde Schulstücke sind, als da Capricen seyn müssen, und nicht, was freilich heutzutage alle dergleichen Claviersachen mehr von sich zu müssen, mit Worten sich aber nicht anders ausdrücken läßt, als ein Lyrisch-larum Donnerwetter, vermischt mit einigen blauen Himmelsblümchen.

Ebendaselbst: *Six Caprices pour le Piano sur la Romance de l'opéra „le Shérif" de F. Halevy, dédiés à Mr. J. Moscheles par Stephen Heller.* Op. 17. Pr. 1 fl. 30 kr.

Hätte ich nicht obige Anzeige der Döhler'schen Caprice gestern erst geschrieben, und käme nicht ihr Manuscript wie auch vor Augen gelegen, ich wäre Gefahr gelaufen, bei Anzeige dieser Composition, die doch einen ganz andern Verfasser hat, bis auf die förmliche Beschreibung des Titel- und dasselbe zweimal zu sagen, und dann — hätte man füglich mich des kritischen Stereotypstyls beschuldigt, ohne daß ich doch auch im Entferntesten eine der Schuld daran getragen. Zunächst die Composition ist fünf Bogen stark: 5 × 18 = 90 = 1 fl. 30 kr.; ohne Noten sind aber 8 Seiten, also 2 Bogen ... „Sechs Capricen" ist das Werk betitelt, die Wirklichkeit aber sind es sechs Variationen im bekanntesten Zuschnitt über ein aus im Titel genannter Oper genommenes Thema, das man hier mitunter noch mit manchmaligen Arpeggien, die wie lose Schwätzer oder Vögel unaufhörlich in die einfache Melodie bald unten, bald oben zu herumzwitschern, daß man, um den Faden der Ideen nicht zu verlieren, ihnen manchmal Schweigen gebieten möchte, aber es unterläßt, weil in dem bunten leichten Plappern doch Nichts fehlt. Tonart ist F-dur, Taktart C. Letztere ändert sich bei einigen Variationen, z. B. bei der zweiten ist sie ¾, und bei der dritten ⅜. Das scheint aber noch kein Recht zur andern Benennung zu geben, ebenso der Umstand, daß z. B. die vierte Variation sich durch einen Zwischensatz in C-dur etwas weiter ausdehnt. Caprice ist die Bezeichnung, wie

die Stufe die Wachstafeltafel, in der Clavierspielkunst. Für solchen Begriff findet sich hier aber nicht der schwächste, viel weniger ein starker Anhaltspunkt. Schwer sind die Variationen nicht, obschon in dem neuest beliebten Clavierstyle gehalten, das Thema voll prominirischer Begleitung rechts, links schmerzlich formlos Massen, marsch! marsch! marsch! — nur wozu denn auch mißtönlich so unsrer Commandiz Zeit einen losen Witz aufzudecken.

Ebendaselbst: *Ouverture de l'Opera Guillaume Tell de G. Rossini, transcrite pour le Piano par François Liszt.* Pr. 2 fl. 24 kr.

Die Ouverture selbst ist hinlänglich bekannt, und sich auch sagen, was Liszt sie hier für Clavier arrangirt hat, so ist der beste Ausdruck wohl: so mässig als nur immer möglich; jede Note der Partitur, selbst die der kleinsten Verbrämungen, schien ihm wertvoll genug, sie auch in den Clavierauszug aufzunehmen, und jedes Instrument hinlänglich charakteristisch genug, um seiner Partie nicht weniger ihren in Tonhöhe ihm gleichen Platz hier anzuweisen. Dabei konnte es denn nicht anders kommen, als daß alle zehn Finger fast stets vollauf zu thun haben, und das Instrument seinem ganzen Umfange nach stets in unablässiger Bewegung ist, auch die Sprünge für rechte und linke Hand gar voll erscheinen, damit selbst Forte und Piccolo gar genug bedient werden. Kurz die Ouverture nach diesem Arrangement zu spielen, muß man Hände und Finger so groß und lang als die des Herrn Liszt, auch eben solche Spannkraft und nicht viel weniger Fertigkeit besitzen, da selbst die hie und da über den Hauptzeilen angebrachten leichteren Arrangements einzelner Stellen noch Schwierigkeit genug haben. Der Leser überzeugt sich selbst von dem Gesagten, schlage — abermals — drei leere Blätter um, und versuche sich dann an Ausdauer und Willen.

Schilling.

Ebendaselbst: Sechs Lieder von Wm. Müller, ein-stimmig gesetzt und dem Freunde Theodor Avé-Lallemant in Altona gewidmet von Joseph Panny. Op. 39. Partitur und Stimmen. Pr. 2 fl.

Noch immer kommen hie und da von dem guten, gemüthreichen sel. Panny einzelne Schöpfungen entweder in neuen Abdrücken oder aus seinem Nachlasse zum Vorschein. Alter Gewohnheit gemäß versehlte er nicht, auch diesen Gesängen eine Bemerkung voranzuschicken. Sie lautet wörtlich also: „Noch immer möchte ich alle Gesangsfreunde unerbittlich ersuchen, die Zeichen [illegible] von diesen [illegible] oder [illegible] wohl zu unterscheiden. Denn nicht oft wird in Charakterstücken gesungen — vieles am Ende der Sylbe ist, dem Sprechen entgegengesetzt! Melodisch und declamatorisch sich im Gesange auszudrücken zu können, ist etwas Unerläßliches für den einzelnen Sänger — für einen Gesangchor eine bedeutende Aufgabe.“ Das erste dieser gegebenen Lied ist „die Bäume“. Es ist gar lieblich und man fühlt, wie der Componist declamiren zugleich wollte. Sprünge wie verminderte Quinten und dergl. hätten in den Mittelstimmen vermieden werden sollen, es ist nicht geschehen. Dagegen ist seiner Art es das zweite Lied „die Rechte Ruh“. Das dritte, „die schönste Töne“, declamirt wohl für ein Lied etwas zu viel. Das sechste in dem übrigen vierten Liede „Liebesgedanken“, wird dem ersten Tenore eines vierstimmigen Gesanges zu schaffen machen, man kann aber dafür g, und dem ersten Basse das h geben (s. Part. S. 2, Takt 6). Sehr ansprechen wird Nr. 5 „Warnung vor dem Wasser“, und Nr. 6 „Erlösung“. Frohen Sänger-Zirkeln sind die Lieder bestens zu empfehlen.

Ebendaselbst: Sechs Schweizer Lieder für eine Singstimme mit Piano-Forte-Begleitung, componirt und ss. dem Herrn Baron von Quisstorp zugeeignet von Andreas Späth. Op. 107. Pr. 1 fl. 12 kr. oder 16 ggr.

Wie überall wohl sind diese Lieder gar liebliche Gesänge, die schon viele Freunde finden. Dahin rechne ich zunächst (Nr. 2) „Sinnengslück“, dessen Charakter am vollkommensten getroffen zu seyn scheint, dann (Nr. 3) „das Thälchen der Heimath“, und (Nr. 6) „die Abrede“. Die übrigen singen sich nicht übel, nicht gut — um den Ausdruck zu gebrauchen —, sondern sind in ihrer ganzen Haltung zu wenig fest und entschieden im Charakter, daß unmöglich der Sänger — wie man sagt — sich ganz dabei sich finden kann, was doch eine Hauptsache ist, wenn ein Lied gefallen soll. Ja das erste, „Wanderlied in der Schweiz“, langweilt sogar in der Einförmigkeit seiner Schritte und Glieder, und läßt sich dies durch die wogende Begleitung keineswegs gut machen.

Braunschweig bei Ed. Leibrock: Sieben mehrstimmige Lieder. Deutschlands höheren Töchterschulen gewidmet von H. Sattler, Organist rc. zu Blankenburg am Harze. Part. und Stimmen. Pr. 18 ggr. oder 1 fl. 21 kr. rhein.

Nicht allein um ihrer, jugendliche Gemüther ohne Zweifel sehr ansprechenden Composition, sondern auch um der geschickten Auswahl die Texte willen sind diese Lieder den Schulen, wo mehrstimmiger Gesang gelehrt wird, und den Frauen-Liederkränzen bestens zu empfehlen. Mit Ausnahme des sechsten, das zweistimmig gesetzt ist, sind sämmtliche Lieder dreistimmig, für 2 Soprane und Alt. Die Stimmführung ist gut und die melodischen Anzeigen streng rein haltend. In Wahrheit hätten wir nicht leicht Gesänge der Art gesehen, die sich für den Zweck, beim Unterrichte junger Mädchen in Schulen angewendet zu werden, nach unsrer Ansicht besser eigneten als diese. es.

Correspondenz.

Paris am 1. Januar 1842.

(Erste Aufführung der Oper „Vestale“ von Mercadante.)

Die Vestale, bin die Oper „die Vestalin“, von Mercadante, auf dem italienischen Theater hat gefunden, war eben so aufrichtig als wohlverdient. Obgleich die Hauptpartien dieses Werkes Ensemble-Stücke sind, für welche

die Dilettanten von Beethoven im Allgemeinen weniger Sinn haben, als für die das besondere Verdienst der Musik [illegible] darstellenden Arien und Duette — so wurden dennoch die Zuhörer, bei der ersten Aufführung der „Vestalin", von dem [illegible] und [illegible] Charakter dieser Musik ergriffen. Dies sind in der That die auszeichnenden Eigenschaften dieses Werkes, dem in Italien der größte Beifall zu Theil wird.

Die Italiener, welche die lyrische dramatische Kunst mit Recht als eine der schönsten Zierden ihres Vaterlandes betrachten, erwarteten mit Ungeduld die Aufführung der „Vestalin" von Mercadante auf dem Pariser Theater. Man hat seit ungefähr einem Jahrhundert den italienischen Komponisten immer den Vorwurf gemacht, daß ihre Werke der Würde ermangeln, und daß sie [illegible] und oft [illegible] (inkorrekt) arbeiten. Man tadelt an ihnen hauptsächlich, daß sie nicht Dramatiker seyen, und bewußt mit Willen gegen den Verstand anstoßen, um ausschließlich dem Ohre zu gefallen, man hat gezeigt und wiederholt es, daß sie, eigensinnig bei den regelmäßig und [illegible] [illegible] Formen ihrer Cavatinen, Duette und Finale beharrend, Sklaven musikalischer Gewohnheiten werden, wodurch das Unerwartete in der Handlung und die Wahrheit der Worte leiden. Endlich war man, als diese Ausstellungen überhandnahmen, auf dem Punkte, zu sagen, daß die italienische Sprache durch Accent und Rhythmus die Wallungen der Melodie so sehr begünstigen, [illegible] dadurch ein Hinderniß für den wahren Ausdruck der Gefühle werde, und daß der der italienischen Musik die das Ohr ansprechende Theil immer weit größern Eindruck macht, als der für die Seele berechnete.

Hr. Mercadante scheint sich beim Komponiren der „Vestalin" die Aufgabe gestellt zu haben, alle diese Ausstellungen für die Zukunft grundlos zu machen, und nach der Wirkung, die sein Werk [illegible] hier gemacht hat, möchte es scheinen, daß er seinen Zweck erreicht hat. Alles ist in dieser Oper der Haupthandlung aufgeopfert, und da das Volk und das Collegium der Vestalinnen großen Theil daran haben, so folgt daraus, daß diese Composition viel weniger Arien und Duette, als Ensemblestücke enthält. Das Werk ist sorgfältig angelegt, und die Aufführung war auffallend gut. Die Damen Grisi und Albertazzi, wie auch Rubini, Tamburini und Morelli spielten die Hauptrollen. Die Chöre, die beinahe beständig in der Scene blieben, bildeten beim Singen ein so schönes Ganzes, daß ihnen mehrmals das ganze Haus (Auditorium) zuklatschte, eine Beifallsbezeugung, die uns dem italienischen Theater hier seit langer Zeit selten ist.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Lesefrüchte.

Als wir die neuesten Blätter der Zeitschrift „Pilot" zur Hand bekamen, ist das erste, was uns die [illegible] 1831 ein Bericht über das Oratorium „Moses" von Marx, der einem gleichen Aufsatze in der Breslauer Zeitung ungefähr so ähnlich sieht, wie eine Hand der andern. Doch nicht genug, wir [illegible] weiter, und was sehen und lesen wir? — Man höre, „unsere Breslauer Berichte haben uns dem Oratorium „Moses" von A. B. Marx ausführlich gehandelt und seine Bedeutung für die Herstellung der Musik zu einer höhern Macht des geistigen Ausdrucks begrüßt. Hat die [illegible] Stadt Breslau, die so ausgezeichnete [illegible] und [illegible] [illegible] nach allen Richtungen hin in sich birgt, auch hier sich das Verdienst erworben, ein so originelles Werk zuerst zum Leben gebracht zu haben, so muß man sich billig wundern, daß nicht auch die musikalischen Kräfte von Berlin sich die Aufführung eines solchen Kunstwerkes angelegen seyn lassen. Es ist jedoch bei der [illegible] [illegible] und [illegible] Richtung, in welcher die Berliner Sing-Akademie [illegible] [illegible] Jahren [illegible] [illegible] nicht daran zu denken, daß eine mit [illegible] und neuem Leben [illegible] Production einst zur Aufführung gelangen könnte! Marx hat in seinem Oratorium einen neuen Weg eingeschlagen, den der [illegible] [illegible] und persönlichen Charakteristik, indem er dem [illegible] [illegible] des Oratoriums [illegible] auf dem [illegible] [illegible] mit seinem [illegible] und [illegible] [illegible] „Paulus" so viele Zuhörer gewonnen hat, so [illegible] auch die Breslauer Sing-Akademie sich bereits den „Moses" [illegible] [illegible] werden [illegible] auch andere [illegible] Musik-Vereine dieses Oratorium aufführen." — In Wahrheit — [illegible] in der Zeitschrift „Pilot"! — Wir [illegible] [illegible] unser Leser [illegible] [illegible] wie wir thaten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und zur [illegible] auch theilen wir ihn hier mit. Aber ein Spaß hat doch auch seine [illegible] Seiten, und die [illegible] [illegible] [illegible], wenn er den Beitrag [illegible] sein Gewand [illegible]. Bei [illegible] [illegible] aber findet [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] machen, daß der Artikel [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] von der [illegible] [illegible], während seine [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] dem Mäntelchen „Mises" hängt, einer solch frechen Sprache fähig seyn durfte. Sollte man glauben aber, daß es Menschen giebt, denen selbst der Rasen nicht zu schlecht ist, zum Krieg der Eitelkeit zu [illegible]? — Dies sind wahrlich doch selbst des [illegible] [illegible] Gränzen überschritten.

* Der Musiker Hr. Kaufmann aus Dresden hat [illegible] seine Instrumente und Automate in Wien öffentlich vorgezeigt, und im „[illegible]" lesen wir folgendes darüber: „Wir gehen wir nicht immer fort mit dem [illegible] Schwerte gegen den Mechanismus in der heutigen Musik zu Felde, wie [illegible] wir uns [illegible] immer [illegible] gegen die Avantgarde der Technik der [illegible] jetzt [illegible] uns die [illegible], uns kommen in die Lage, den musikalischen Mechanismus [illegible], zu bewundern, [illegible] [illegible], welche wir [illegible] das [illegible] der Kunst, als den Fluch derselben anklagen, [illegible] als [illegible] zu [illegible]. Wenn man [illegible] [illegible] [illegible] Musik [illegible] [illegible] zu [illegible] [illegible] sind, so haben wir dagegen jetzt [illegible] [illegible] sehr viel Interesse eingeflößt. Was sind uns aber auch für Maschinen, was für Automaten, die Herr Kaufmann [illegible] hat, und um [illegible] Thaler [illegible] [illegible] hören läßt! — Was hat die [illegible] [illegible] [illegible] Maschinen und Automaten, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] neben den auf so [illegible] und [illegible] Weise [illegible] Instrumenten des Hrn. Kaufmann! — Was ist ein Orchester in einem Kasten [illegible], ein Orchester aus Messing und Holz, so [illegible] und [illegible] und [illegible] des Herrn Kaufmann! Pianoforte, Flöten, Trompeten, Pauken und Schellen sind da vereinigt! — Besonders [illegible] ist der [illegible] und [illegible] auf dem Clavier [illegible] dieser Maschine. Nicht bloß die [illegible] Geschicklichkeit und [illegible] Talent des Erbauers [illegible] [illegible], sondern auch seine [illegible] Kenntniß in der Akustik (mathematischen Klanglehre) und Musik verdienen die [illegible] Beachtung. Franz [illegible] [illegible] der Maschine [illegible] in [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufmerksamkeit in Anspruch. Ein sehr [illegible] Werk, [illegible] in seinem [illegible] [illegible] das [illegible], aber sehr effectvoll in seinem [illegible] ist das

Salonägion, ein aus diesen Trompeten und chromatischen Begleitung zusammengesetztes Instrument. Gewisse sehr hohe Töne und Triller, wie sie die Maschine hervorbringt, sind den menschlichen Lippen [illegible] ganz unmöglich. Nach diesem erwähnen wir gleich den Trompeter-Automaten, an welchem merkwürdig ist, daß aus einer Mündung der Schall zweier Trompeten hervortönt. Das Chordaulodion gleicht fast dem Symphonion, nur ist dieses etwas kräftiger und energischer in seiner Wirkung. Das Harmonichord, schon 1808 von dem Künstler erfunden, nähert sich der Physharmonika, nur ist es [illegible] im Tone. Es wird mittelst Tasten gespielt, ist also keine Maschine, und eignet sich besonders zur Begleitung. Doch nahm sich auch der Vortrag einer Haydnschen Canzone auf demselben recht gefällig aus. Sehr interessant ist das Zusammenwirken dieser verschiedenen Kunst-Maschinen, der Instrumentalklang, die Einrichtung der Walzen selbst auf längere Pausen. Die Theilnahme, welche der genannte Künstler, der auch in Frankreich, Rußland und andern Ländern der reichsten Anerkennung sich erfreute, bei dieser seiner ersten Produktion fand, war eine warme und beifällige. Gewiß aber wird sich selbe bei den ferneren Vorstellungen seiner [illegible] Kunstwerke steigern, und dieser Geist der Mechanik gehörig gewürdigt werden. Hr. Kaufmann producirte auf seinem Instrumente zehn Stücke verschiedener Art, und [illegible] auch Ernst's Elegie, welche der junge Violinvirtuos Simon vortrug."

Kleine Zeitung.

Berlin am 2. Januar. Ich muß Ihnen eine Mittheilung machen, die zwar zunächst nur Sie selbst interessirt, aber weil der Gegenstand ein öffentlicher geworden, auch wohl vor das Publikum gehören dürfte. Auf die Anlage, welche Sie einst der Zeitschrift gaben, und worin Sie die [illegible] der Schumann'schen „Neuen Zeitschrift für Musik“, daß haben Sie bei Ausarbeitung Ihrer Harmonielehre das logische „System der Musikwissenschaft“ mehr als reichlich gebührend benutzt etc., so [illegible] glaubten die Verleger jener und solcher Beschuldigungen [illegible] nicht besser entworfen zu können, als wenn sie den Verleger des genannten logischen Systems, den Hrn. Buchhändler Logier hier, veranlaßten, eine Klage gegen Sie wegen Mißbrauch seines Eigenthums zu erheben. Hr. Logier ließ sich wirklich auch dazu verleiten, und erhob bei hiesigem Königl. Polizeigerichte eine [illegible] Klage gegen Sie wegen unrechtlicher Ausbeutung seines gen. Verlagseigenthums, darin auf nicht weniger als 4000 Rthlr. Schadenersatz antragend. Das Königl. Polizeigericht nahm die Klage auch an, ließ von einem hiesigen Sachverständigen ein Gutachten über Ihr und Logier's Werk abgeben, wies auf Grund dessen dann aber nicht allein die Klage zurück, sondern verurtheilte den Kläger, Hrn. Buchhändler Logier, auch in alle Kosten. Es ist dieß ein zweiter glänzender Triumph für Sie in der Tagesgeschichte und enthält [illegible] einer gewissen, im Spiel im Verborgenen [illegible] Partei, die Sie [illegible]. Wer der Referent in der Klagsache gewesen, habe ich noch nicht erfahren können, denke aber bald Näheres noch darüber zu erhalten.

Stuttgart am 28. December 1841. Mit Vergnügen berichten wir über ein Fest, das gestern in unseren Mauern gefeiert wurde. War es auch nur wenigen vergönnt, demselben beizuwohnen, so ist der Einsender doch überzeugt, daß in ganz Württemberg, und über dessen engen Gränzen hinaus in gar vielen Herzen der gleiche Dank, die gleiche Achtung der Künstlerin gezollt wird, die wir gestern feierten. Emilie Zumsteeg wirkt seit vielen Jahren mit erfolgreichem Eifer und mit der aufopferndsten Uneigennützigkeit für die Tonkunst. Abgesehen von den unzähligen Privatschülern, die [illegible] und die mit unbegränzter Liebe und Achtung ihr ergeben sind, ist ihr Wirkungskreis zugleich ein öffentlicher, indem sie bei allen Gelegenheiten, wo Stuttgarts Dilettanten zu einem größeren Unternehmen sich vereinigen, dieselben um sich versammelt und zu einem schönen Resultate führt. — Bei Gelegenheit der Jubiläumsfeierlichkeiten führten die hiesigen Vereine die Chöre der Schöpfung aus, unterstützt von dem Orchester und Opern-Personal der Königl. Bühne; Emilie Zumsteeg leitete sie dabei mit weiblichem Sinnen ein, und wies deßhalb in Präcision, Reinheit und Feuer des Vortrags, was auch der feinste Kenner nur fordern konnte. Diese Veranlassung war es nun, was die städtischen Collegien auf ihr Verdienst auf's Neue aufmerksam machte, und den Gedanken gab, ihr ein Zeichen der Anerkennung und Achtung zu geben. Eine schöne Broche mit werthvollen Steinen besetzt, eine Lyra vorstellend, sollte ihr an ihrem Geburtstage, den 9. December überreicht werden, wurde aber in der Ausführung verspätet, und so geschah diese Uebergabe erst gestern, den 27 December. Stadtschultheiß Gutbrod, begleitet von mehreren Stadträthen und dem Obmann des Bürgerausschusses, übergab ihr das Geschenk und eine Adresse der Stadt, worin ihr für ihre uneigennützigen Bemühungen gedankt, und die Anerkennung ihrer Verdienste ausgesprochen wurde. Ein Kreis von musikalischen Freunden begleitete die Uebergabe mit Gesang, wozu eigends, auf zwei von ihr componirte Melodien, Gedichte gemacht waren. Sichtbar überrascht und tief gerührt nahm die Künstlerin die verdiente Huldigung an, und erfreute dadurch die Herzen aller Anwesenden und ihrer Freunde. Möge sie noch lange ihre geistige und körperliche Kraft behalten, und zum Besten der edlen Kunst ihr segenreiches Wirken fortsetzen. — Molique hat seine Reise nach London angetreten. — Von fremden Virtuosen ist aus neuerer Zeit der Pianist [illegible] zu erwähnen, der ein ziemlich besuchtes Concert gab. — Lindpaintner ist — Gottlob! — von seiner schweren Krankheit nun doch wieder genesen, und [illegible] Oper und Concert entgegen.

Cassel am 6. Januar. Wir haben uns, wie das alle Weihnachten und Neujahr zu geben pflegt, mit Musik und Freuden vollauf beschäftigt. 2 Liederspiele oder Melodramen: „das Meermädchen“ und „die neue Fanchon“ und auf Neujahr „der [illegible]“ von Lindpaintner haben die Festwochen hindurch unsere Zeit ganz weggenommen. Der berühmte Claviervirtuose Liszt hat hier auch 2 brillante Concerte gegeben und von beiden 800 Rthlr. reine Einnahme mitgenommen. Seine Fertigkeit und sein künstlerischer Vortrag sind aber auch über alle Beschreibung, und seine Ausdauer ist [illegible] Staunen erregend. Dabei liest er bekanntlich vom Blatt und weiß einer Sache — sey sie noch so schwer — gleich den gehörigen Character einzuhauchen. Seine eigenen Compositionen sind zwar barock, doch dominirt über der ihm [illegible] Meisterschaft das [illegible] Vermögen. — Spohr hat wieder eine Composition „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“, Doppel-Symphonie für zwei Orchester, vollendet. Wir haben sie in zwei Abonnements-Concerten zuerst aufgeführt und sie fand bei ausgezeichneter Execution außerordentlich großen Beifall. Das erste Orchester, welches ziemlich [illegible], besteht aus 11 Stimmen, Quartett und Contrabaß, 2 Flöten, 1 Oboe, 1 Clarinette, 1 Fagott, 2 Hörner, und [illegible]; das zweite Orchester, welches stark besetzt ist, [illegible] Orchester. Der Character der drei Abtheilungen ist folgender: Erster Satz „Kinderwelt“, Adagio in G-dur und heiteres unschuldiges Allegretto in nämlicher Tonart, 4/4 Takt. Zweiter Satz: „Zeit der Leidenschaften“, düstere Einleitung in F-moll und wildes leidenschaftliches Allegro in F-moll, welches für die Solo-Violine recht leicht ist. Dritter Satz: „Endlicher Sieg des Göttlichen“, bewegtes Presto in D-moll und damit verbundenes Adagio in D-dur, welches einen sehr heiligen und kirchlichen Styl hat. Auf mich machte die Composition in der That einen großen charakteristischen Eindruck, [illegible] zu beschreiben ich aber erst nach wiederholter Anhörung versuchen werde. Vorläufig bin ich der [illegible], daß etwas wirklich Großartigeres wohl noch niemals auf dem Gebiete so wenig als einem Andern geschaffen wurde. Beethoven dachte bei seiner neunten Symphonie auch an Etwas der Art, einen Kampf der Elemente hier und dort, allein Spohr scheint mir die Idee [illegible] als deren materielle Auffassung noch [illegible] zu haben. Nächstens mehr darüber.

Miscellen.

(Abendgedanken.) Wenn Schreiber dies die nächste Zeit findet, wird er ein Formular für Opern- und Concertberichte ab-

fassen. Dieser kühne Gedanke ist in ihm erwacht, nachdem er einige Correspondenzen in der Leipziger Allgemeinen und einer neuen musikalischen Zeitung gelesen hat. Schreiber dies muss zwar zu seiner Schande gestehen, dass er bis um die Leistungen der Oper und Concertsäle, wie sie wöchentlich [illegible] wenig oder nichts kümmert, dass er wenig oder nichts davon versteht und dass er auch gar keine Lust hat, in diesem Kapitel etwas zu thun; aber nach gründlicher Durchsicht von zwei halben Dutzend solcher Correspondenzen hat er gefunden, dass er auch gar nicht davon zu verstehen braucht, um eben so vortreffliche Opern- und Concertberichte zu liefern, als irgend einer der [illegible] Correspondenten, die ihre Berichte in alle Welt aussenden, um die [illegible] Spalten der Allgemeinen und besonderen [illegible] Morgen-, Mittags-, Abend- [illegible] zu füllen. Ihr [illegible] oder [illegible] wurde [illegible] wenn er [illegible] Lob, Ehrfurcht, Bewunderungs- und Beifalls-Tadel zu ertheilen hat, er kann seine Kritik schreiben, bevor Concert oder Oper noch statt gefunden. Es handelt sich hier blos um die mehr oder weniger schönen Phrasen. Schreiber dies zweifelt nicht daran, dass es ihm, nach vorliegenden Mustern, auch gelingen werde, sich eine der Correspondenz-Phraseologie vertraut zu machen, und er ist daher so frei, ein Schema derselben zu entwerfen. Jeder [illegible] Berichterstatter hat seine Opern- und Concert-Gottheiten, vor die er nicht nur selbst anbetet, sondern deren Cultus er [illegible] und [illegible] zu verbreiten bemüht ist. Die Tempel, in welchen man diesen [illegible] opfert, sind nicht von Marmor, sondern von Papier, und auf ihren Altären wird weder das Blut der Widder noch der Farren, sondern Ströme von Druckerschwärze vergossen. Die Theater- und Concert-Götter ersten Ranges sind immer und unbedingt anzubeten, welche Rolle und wie sie dieselbe auch spielen mögen. Die Zahl der Phrasen, welche die gewandten Kritiker hier [illegible], ist unerschöpflich. Zuerst geht man die Beiwörter der Hauptgottheiten durch, [illegible] folgt was zu der Hauptgottheit passt. Dann giebt es Götter untergeordneten Ranges, Frauen, Waldgötter, mit denen man je nach Belieben [illegible] kann, dann musikalische [illegible], an denen der Kritiker die Schärfe prüft und sie zur Befriedigung des Publikums [illegible] aussetzen lässt. [illegible] Sänger und [illegible] endlich, die nicht [illegible] und doch auch, bei aller [illegible], nicht tadeln kann, werden am Besten [illegible] behandelt. Die [illegible] [illegible] noch [illegible], loben oder tadeln. Nachdem er [illegible] den Rahmen seiner Herrlichkeit für [illegible] Correspondenz gegeben hat und ihm besten weitere Ausführung vorbehält, labet er die Musikgottheiten ein, sich bei ihm zu melden, um sie in eine Arena zu bringen, welche [illegible] in den Tartarus hinabreicht. Die Einschreibgebühr beträgt nur eine Kleinigkeit: Gratifikation erben und zweiten Ranges bezahlen nach Belieben. Wer nicht erscheint, [illegible] wird die Kritik erklärt und bleibt bis an sein seliges Ende ein schlechter Musikant, er mag spielen, singen oder componiren, wie er will. — Da hat nun in dem vergangenen Jahre wiederum der [illegible] Welt, Alt und Jung mehr denn 5000 Opern und Operetten zu Tage gefördert, und bedenkt man, dass [illegible] in jedem Dorfmusikanten [illegible] ein [illegible]. Es ist [illegible] in der That noch sehr wenig. Unsere [illegible] von Jahr zu Jahr immer reicher, und wer Geld genug hätte, sich sämmtliche neue Compositionen anzuschaffen, würde bald eine Bibliothek besitzen, gegen welche die weiland berühmte von Alexandria vergleichsweise nur die eines Stadtmusikanten wäre. Zeit ist es daher, dass [illegible] nächster Zukunft bevorstehenden [illegible] Weihe sogar ein neuerer [illegible] oder General der [illegible] erstehen, [illegible] mit diesem Musiktrosse kurzen Prozess machen und sämmtliche Opern, Ouverturen, Sinfonien, Quartetts, Lieder, Concerte etc. dem [illegible] übergeben würde, auf dass Nichts übrig bleibe, als ein Fläschchen der unvermeidlichen Druckfehler, welche da bestehen in Räumen und Fantasien, eine [illegible] zur Aufnahme aller Gebildeten.

(Opern-Erneuerung.) Der Kapellmeister Lachner in München kaufte von dem französischen Operndichter St. Georges den Text der Oper „Catharina Cornaro", liess ihn ins Deutsche übersetzen, componirte ihn und — die Oper wird in München aufgeführt, [illegible] hat St. Georges denselben Text, nur unter dem neuen Titel „Königin von Cypern", auch an Herrn Halevy, welcher ihn ebenfalls componirt, und — die Oper in Paris [illegible] lässt, [illegible] — Wir [illegible] Correspondenten auf [illegible] des Lachner den [illegible] seiner Compositionen zu den Patriotismus Deutschlands in Sachen der Kunst —

(Auszeichnungen.) Hr. Kapellmeister J. W. Kalliwoda in Donaueschingen ist zum Ehrenmitgliede der Königl. Akademie der Musik zu Stockholm und der Schwedischen Musikgesellschaft ernannt worden. Ebenso erhielt der Königl. Sächs. Kammermusikus Hr. Dotzauer von jener Akademie und dem Musik-Vereine in Leyden das Diplom eines Ehrenmitgliedes.

Verantwortlicher Redakteur: Gebrüder Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-handlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 5. 3. Februar 1842.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

die musikalische Kunst, aus der Vogelperspektive betrachtet

Reisebetrachtungen des Autodidacten

(Fortsetzung).

V.

Oder war diese endliche Folge, das Wiederaufblühen italienischer Oberherrschaft, und mit ihr im unmittelbaren Nachtrabe die allgemeine Verflachung des musikalischen Kunstgeschmacks, nicht etwa vorhanden? — Ich sage: ja, und komme damit — ich fühle es — auf eine der stärksten, merkwürdigsten Erscheinungen in der gesammten Geschichte moderner Musikentwickelung zu reden. Als Gesang noch zum einzigen oder doch vornehmsten Organe künstlerischer Entäußerung des musikalischen Genius diente, hatten an sich selbst gewissermaßen Umstände jeder Art Italien ein europäisches Scepter in die Hand gegeben. Der Objectivität der Darstellung sympathisirte mit der Leidenschaftlichkeit seiner Charaktere, und seine durch Klima und Erziehung geförderte reichere Productivität an schönen Stimmen mit der Art und Ausschließlichkeit derselben. Als nun sich selbst aber die Musik zu schöpfen auch anfing, als im Gefühle ihrer Kraft einen mehr selbstständigen Charakter sie annahm und der reinen Instrumentalmusik einen gleichen Antheil auch einräumte an ihren Gestaltungen, da reichte die bloße Leidenschaftlichkeit der Charaktere eben so wenig mehr aus, als jene Productivkraft ein Uebergewicht auch für sich hätte in Anspruch nehmen können, sondern fand ein heimathlicheres Eden die Kunst in der ungleich größeren Tiefe des deutschen Gemüths oder der französischen Fantasie. Bis da an theilten Deutschland und Frankreich die Herrschaft mit ihm, und je mehr, deutlicher und klarer ihre Bestimmung, ihr Wesen verstanden wurde, desto entschiedener gebehrdete sich auch allen Seiten hin vorzüglich auch deutsche Musik und deutsche Sitte in ihrer Behandlung. Die Geschichte hat in den unzweideutigsten Zeichen gelehrt, wie von dem Augenblicke an der Italienismus der Kunst immer siegreicher, entschiedener und bestimmter zurückgedrängt ward fast allein in seine Opern, und als Gluck mit seinen Nachfolgern nun auch Seele und warmes Leben den zum Höchsten an die Operationen des denkenden Geistes bis dahin gefesselten Formen einzuhauchen verstand — wie alsdann dieser Sieg, errungen nach einem übermächtigen Werke, nur desto vollständiger zu sein durchgreifend sich gestaltete, daß selbst die italienische Musik, ungeachtet ihres innigen Verwachsenseyns in nationaler Eigenthümlichkeit, sich kaum noch einem umgestaltenden Einflusse von daher zu erwehren vermochte. Wie hätte auch es können der Psyche ihr ewiges Recht noch vorenthalten bleiben, als innere und äußere Bildung der Völkern gestatteten, dies Recht in der Kunst nicht minder denn im Leben und in der Wissenschaft zu begreifen, zu verstehen und zu erfassen, und als ein allgemeiner Culturtrieb das große Lebensprincip auch mehr und mehr zu entwickeln schon anfing dem dies sinnlichen Glauben, in welchem das Dogma der italienischen Musik vorzugsweise wurzelte? — Und dennoch sollte diese, und im neunzehnten Jahrhunderte zumal, wo der Rhythmus der Zeiten doch jene Bildung unzweifelhaft auf einen bedeutend höheren Grad schon wieder gebracht haben mußte, zu einer allgemeineren Herrschaft sich abermals aufschwingen? — Die jetzt noch gegenwärtige That widerspricht nicht. Hatte dem erwähnten Einflusse sie in soweit sich vielleicht unterworfen oder geöffnet, daß auf den Trümmern ihres früheren Gepräges ein ungleich schwereres Wesen noch für sich zu erbauen vermochte? — Die That will dessen nicht zeugen. Wunderbar! und wunderbarer noch, wenn das wenig innige Verhältniß wir noch in Erwägung ziehen, in welchem die italienische Musik bei ihrem festeren Beharren in älterer Form und Sitte freilich zu dem modernen Elemente stand, das ausschließlich doch in aller Musik lebte, athmete und schwebte, das geistige Wahrhafte will Alles in schöner sinnlicher Form und Schönheit in dieser allein aufzugehen bestimmt ist, wie der italienische Genius, durch die That erwiesen, wähnt, und das, dem antiklassischen Principe, daß vor Allem an das Wort in der Musik sich dehne, mehr in dem Vocale noch seinen nächsten Wahlspruch hat — diesem Principe entzogen vorzugsweise in der Instrumentalmusik seine Offenbarung sucht, welche Musik, als eines besonderen Gegenstandes der Liebe und Zuneigung, der italienische Genius aber längst, anderen, nämlich deutscher und französischer Pflege fast immer sie überlassen), mehr

und mehr sich begeben hatte. Auch nicht hier, in der Kunstrichtung selbst jedoch, und weit weniger noch, denn dort in dem Verhältniß der allgemeinen Volksbildung zu dem Standpunkte höherer, wahrhaftigerer Kunstbildung, [illegible] ein Aussichtspunkt für die Deutung der gleichwohl in der That bewußtlosen Entscheidung! — Doch gesehen auch haben wir, daß mit Eintritt in die gegenwärtige Periode, in das neunzehnte Jahrhundert, die Musik gewissermaßen aller Selbstständigkeit in Hinsicht auf schaffende, treibende und fördernde Kraft sich begab, daß von dem Augenblicke an sie nicht so sehr mehr denn vorhin und namentlich in der eben vergangenen Periode den Trieb zum ferneren Leben, die Schwingen der Erhebung aus sich selbst, aus dem eigenen Vollgefühl innerer Triebkraft und [illegible] Lebenssehnsucht hervorholte und beide deshalb Allen auch nicht hervorzuheben vermochte, daß sie von dem Augenblick an vielmehr in die Fesseln der Zeit und deren Verhältnisse sich wieder zu begeben hatte, und die Röhren, durch welche Nahrung und erhaltender, pflegender Balsam ihr zufließt, nur dort auch anzuschrauben, und das zu jeder dessen überzeugt, warf auch das Bild der Zeit mit einem Male erhellende Strahlen auf jedes sonst schließende beim ersten Anblick vorhandene Dunkel. Hinweg gezogen einmal all' lebendigeres Interesse der Völker von unserer Kunst, und zugewendet dasselbe anderen, außer ihr liegenden Dingen, blieb für sie auch nichts mehr übrig, als blos von der Seite sich zu zeigen, wo ihr Erfassen die wenigste Anstrengung, die blos solches Zusammentreffen der Kräfte erfordert, welches eine zweite ungleich größere Thätigkeit nach gesagt, erschöpft einmal an Geist und Leib in dem Antheile, den alle Welt zu nehmen nachgedrungen war an den gigantischen politischen und anderen außerkünstlerischen Entfaltungen der Zeit, konnten die Künstlerischen keineswegs mehr berufen seyn, solche Anstrengungen vielleicht noch zu vermehren, sondern mußten, pflichtgemäß fast, der bloßen Erholung und was diese zu schaffen vermag, dem Reiz der Sinne und dem Spiel des Vergnügens wenn nicht ausschließlich, so doch einen ungleich größeren Raum gestatten, denn der geistig tieferen Thätigkeit, dem eigentlichen Genuße der Seele, und einmal aufgeschwungen endlich zum Beherrscher jedes [illegible] uns künstlerischen Verhältnisses konnte die im vollen Materialismus befangene Zeit nicht anders noch, denn dies ihr Gepräge zugleich jenen als charakteristisches Merkmal aufdrücken, — zu einem welchen nun aber sich hinzugeben die Kunst nicht etwa in ihrem des dahin erlangten deutsch-französischen Erfahrung, sondern mehr zu dienen und zu huldigen allein die sinnlich erfasste italienische Musik vermochte. Die deutsche Musik, sammt ihrer französischen Nachahmerin — beides zu groß waren sie bei dem Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts in der geistigen Verklärung geworden, als daß sie blos zu einem erheiternden, unterhaltenden Spiel der Sinne hätten dienen können — daß die in andere Anstrengungen schon erschöpfte Zeit nothwendig von ihren Gestaltungen forderte, nur zu ferne dann diese Nothwendigkeit ihnen gebot, entweder zu begeben sich der ehrbaren Krone, was der Adel ihres eigenen Gefühls aber nicht zuließ, oder zu öffnen den Markt einem andern, für die einmaligen Bedürfnisse befriedigender wirkenden Kram, desto mächtiger und vorherrschender auch drängte die italienische Musik sich auf denselben vor, sofern sie ihm das reichste Mittel dieser Befriedigung gewährte.

In Wahrheit — so gewiß ward, durch diese Verhältnisse der Zeit begünstigt, diese neue italienische Herrschaft und so allgemein verbreitet, daß, ungeachtet ihres nachherigen Beharrens bei der Oper und überhaupt der Vocalmusik, selbst die noch ihr Recht bewerkt werden konnte, wo doch wenigstens sogar Deutschland und Frankreich seitdem den Vorrang vor Italien noch behaupteten. Ich meine in der Instrumentalmusik. Ich habe Beethoven vorhin als denjenigen bezeichnet, welcher zuerst und vor Allen verstanden, die Forderungen der Zeit an die Kunst und speciell an der Instrumentalmusik durch Erzielung einer ungleich größeren Freiheit und Massenhaftigkeit zu verwirklichen, und ich fürchte nicht, von irgend einer Seite her in dieser Ansicht widerlegt zu werden, aber ich widerspreche derselben selbst auch keineswegs, wenn ich jetzt auf einmal sogar die Instrumentalmusik nicht von der allgemeinen Oberherrschaft der Italiener — wenigstens nicht gänzlich ausschließen zu dürfen meine. Allerdings war Beethoven, und wer den von ihm eingeschlagenen Weg zu verfolgen strebte, längere Zeit das einzige und höchste Idol, um welches das noch vorhandene öffentliche Musikleben sich drehete; indeß hatten kaum die Klänge der so äußerst reizend beschriebenen italienischen Oper die Gränzen ihrer Heimath nach Nord und Süd wieder durchbrochen, als, nicht allein sie selbst in Theatern und Opernhäusern, sondern Uebertragungen von ihnen auf Instrumente über welches unsere Orgeln auch hier wiederhallten im Zimmer, in den Salons wie in den Concertsälen. Es bedarf der Mühe nicht mehr, den Grund davon hier noch einmal zu wiederholen, nur die Thatsache mag in Erinnerung gebracht werden, daß in Wahrheit von dem Augenblicke an selbst ein Beethoven und wer mit ihm war, so gewiß die Zeit sich in ihm verklärt hatte, nur das Eigenthum der Gebildeten lange Zeit noch blieb, und jedes weitere Bedürfniß, das Reich des Virtuosenthums, als in seinem Wesen den Tendenzen der italienischen Musik vollständig entsprechend, ausgenommen, fast (auf irgend eine Weise) einzig entlehnt wurde von den Italienern.

Deutschland — so wunderbar groß in seiner Kraft! — sogar unser gutes Vaterland vermochte sich der Erniedrigung nicht zu entziehen, und bliebe auch ihm Entschuldigung genug in dem harten, unerbittlich strengen Willen des Geschicks, so möchte ich doch um des Gewissens willen mindestens ein Paar Decennien [illegible] aus seiner Kunstgeschichte streichen können, da, auf diesen Augenblick hinschauend, der [illegible] Stoff sogar bleibt, einer Charakterschwäche es zu beschuldigen, so ungerecht der Vorwurf um der Paar Dutzend Talente willen erscheinen, die — allerdings — stark zu schwierigen Lieder, wenn sie den Strom nicht hemmen oder keinen lauteren Widerruf in seinem Brausen thun konnten, sich hergaben mochten zu einer Nachahmung, welche, weil sie schwankend den ganzen Raum zurückdr[illegible], doch Nichts zu

Tage förderte als bloße Coterie, und welche den oberflächlichen Anschauung dann so leicht zum Anhaltspunkte dienen mußte, den deutschen Beruf zur Kunst bei Manchem bey der Zukunft nachzusehen. Namen zu nennen ist nicht hier der Ort, aber gewiß ist, daß nur Wenige es waren, denen Sinn und Charakter festzuhalten geboten an dem alten unzerstörbaren Eigenthume, und die in unerschütterlicher Treue gegen sich selbst, gegen Volk und gegen Kunst, deren Seyn und Wesen ihnen aufgegangen war in durchsichtigster Klarheit, sich keineswegs und auf keinerlei Weise beirren ließen von den Vorspiegelungen des Augenblicks, und so, wenn auch duldend, entsagend gewissermaßen gegen die Zeit, sich erhoben über dieselbe und warteten bis, bis das Schwungrad des Zeitensystems vom günstigeren Geschick den Stoß erhalten werde, der kräftig genug und geeignet seyn möchte, auch die allgemeine Bildung mit der bereits erlangten Ausbildung der Kunst für sich in Einklang zu bringen. Die gute Kaiserstadt Wien sogar — um den öffentlichen Kunstinstituten auch Aufmerksamkeit zu schenken —, welche in früherer Periode so musterhaft und edel den übrigen großen Städten in Aufnahme einer völlig deutschen Oper vorangegangen war, wo es Händen eines kaiserlichen Beschützers der Sache der deutschen Kunst so lange geruht hatte, — selbst diese Stadt ließ mit ihrem großen Opernhause sich von dem Strome fallend bewegen, und verschmähte es nicht, endlich sogar seine erste Bühne, die den Meister obgab zu dem Allerwerke deutscher Dramatik, einem italienischen Impresar (Barbajo) in Pacht zu geben, und meinte dieser auch, um gelegentlichen Werthes willen hie und da einem deutschen Talente entgegenkommen zu müssen, so war solch' Entgegenkommen doch schlechterdings nichts Anderes, als das kluge Mittel zur Verführung, womit alle übrigen Absichten durchaus in ein nationales Gewand sich hüllten.

Frankreich — wie es anders drei ?! — Der Glanz, womit Napoleons Herrschaft die Stadt Paris umgeben, und die seltenen Auszeichnungen an Lohn und Ehren, deren die Künstler dort sich in der Regel zu erfreuen hatten, machen dieselbe zum Sammelplatze vieler ausgezeichneter Talente, allein welche eingebornen sich darunter befinden mochten, mußten ihre Studien, ihre Bildung sie nicht erwerben lediglich durch Italiener? mußten nicht diese allen ihnen zum Vorbild dienen? und waren, welche am Höchsten standen auf der Leiter des Ruhms und der Belohnung, es nicht Italiener? — Wenn wir uns die Namen ins Gedächtniß rufen, welche die Geschichte der französischen Musik aus gegenwärtiger Zeit vorzüglich aufzuzeichnen sich verpflichtet fühlt, und wir uns von den Personalverhältnissen derselben insbesondere zu unterrichten suchen, so werden wir das Gesagte bestätigt finden. Soll es seyn, daß der Eine oder Andere darunter, daß selbst der eine oder andere Italiener sich aus der Knechtschaft allgemeiner Sitte hervorwand, und Zeichen tieferer Kunsteinsicht, reinerer Kunstweihe und eines kräftigeren Genius von sich gab, — abgesehen davon, daß nur als seltene schöne Ausnahmen von der Regel sie erscheinen, haben sie ihren Grund sicherlich mehr nur in der Erinnerung an die Größe der eben vergangenen Vorzeit, welche in Paris lebendiger noch lebte denn irgendwo, oder waren es Früchte kräftiger Inspiration, die auch der Brauch der Umgebung wohl zu ersticken vermag, aber zeichneten sie endlich vornehmlich sich doch nur dadurch aus, was die Zeit als charakteristisch wollte, — ihre Feinheit und mäßige Kraft. Und Paris — — „Paris ist Frankreich“ ist ein alter, wahrer Spruch.

England, Dänemark, Schweden — — persönlich weniger getroffen vielleicht von fernen, als anderen Anschauungsweise weit abliegenden Erscheinungen der Zeit, woher hie und da dort eine frischere Spur älteren deutschen Einflusses sich noch aufbehalten haben, ganz frei aber, ganz unangetastet von der jetzt waltenden, italienischen Herrschaft blieben auch sie nicht, und vergleichen wir ihre Repertoires, so stellt sich zwar mindestens ein weit öfterer Wechsel der deutschen mit den italienischen Werken, ein weit größerer Antheil der letzteren an den Vorstellungen heraus, als vordem, so mit Commer und Commerzial in den sich erweiternden Verbindungen, in welche der deutsche Musikalienhandel sich mit diesen Ländern seit länger schon gesetzt hatte, denselben Strome auch ausgesetzt seyn mußten, der über diesen, welcher stets sich der Zeit zum Dienste zu ergeben pflegt, einem vielgestaltigen Italienismus neben nur wenigen beibehaltenen älteren Fond hineingespült. Holland insbesondere hatte alle musikalische Bedeutung verloren. Rußland — theilte es das Geschick des übrigen Nordens, so muß ihm gleichwohl nachgerühmt werden, daß der deutsche und französische Virtuosität zum mindesten bei ihm stets eine vorzugsweise Förderung dadurch fand, daß es dieselbe zu schätzen und zu belohnen nach Verdienst niemals unterließ. Spanien, Portugal und der übrige Süden aber war ja früher schon der Mittelsitz italienischer Zeugungskraft.

Vergessen wir über die Klage oder die Bewunderung auch nicht, die andern Sinnes Italiens in Hinsicht auf solch' Gelingen einer neuen allgemeinen Herrschaft in der musikalischen Welt unleugbar verdient. Wie günstig nämlich die mancherlei Zeitumstände auch darauf hin- und einwirken mochten, immer gehörte dazu noch ein Begreifen, ein Durchdringen der Zeit, und dies nicht etwa blos in der Richtung, in welcher die Zeit ihre Beziehungen zur Kunst äußert, sondern umgekehrt auch in derjenigen, in welcher die Kunst wieder ihre Beziehungen hat zur Zeit, also gewissermaßen in einem gedoppelten, in einem gegenseitigen Umfassen derselben, was unbedingt eine durchaus eine immerhin bewunderungswürdige Stärke des Geistes und des Charakters voraussetzt. Der innere Geist der Zeit, ihre Stimmung mochte mit dem Charakter, den Tendenzen der italienischen Musik wohl in einem annähernden, harmonischen Verhältnisse sich befinden, indem was uns forderte vornehmlich von der Kunst, diese am vollständigsten zu bieten im Stande und bereit war, doch hat die Zeit zugleich auch manche Veränderungen, Erweiterungen und Bereicherungen, besonders im Material der Kunst hervorgerufen, und lagen solche entfremdet hie und da einer bis jetzt in Italien streng gewahrten Gewohnheit, so konnte sie aber inneren Sympathie mit dieser ungeachtet, gleichwohl um ihrer selbst willen sich deren keineswegs wieder entschla-

gen, machte vielmehr der italienischen Musik zu einer der ersten Bedingungen, diese Veränderungen &c. ebenfalls und dergestalt zwar in sich aufzunehmen und mit sich zu verbinden, daß ihr Geist, ihr Charakter selbst dadurch nicht gestört, nicht verändert würde. Andern Theils mußte durch Verminderung allgemeiner Kunstpflege der Druck der Zeit nicht minder fühlbar und da einen Mangel in Erzeugung der Gränzen, namentlich in Betreff der technischen Fähigkeiten hervorrufen, der gleichwohl nicht im Einklang stand mit den Forderungen, die jene ihre Stimmung wieder an die Leistungen selbst zu machen sich berechtigt fühlte; und auch solchem Mangel also hatte Italien, wollte es herrschen in der Zeit, nothwendig und vollständig zugleich abhelfen. Auch ist nicht der Ort hier, speciell, als die allgemeine Andeutung zuläßt, in die Sache einzugehen, aber wem entginge auch blos bei solcher noch der Glaube an die enorme Energie, die dazu gehörte, die günstigsten Zeitumstände ungeachtet, über alle solche Hindernisse hinaus sich eine Herrschaft, wie bezeichnet, zu erwerben? — Mochte der Zeit ihren Weg vielleicht allein finden in das Herz der Kunst, und insbesondere zwar durch die italienische Musik, so mußte die Kunst doch mindestens in aller ihrer Äußerlichkeit sich für solchen Ergänzung auch eignen, und dieß zu verwirklichen, blieb der obwaltenden Verhältnisse immer auch Aufgabe Italiens, nicht zu gedenken der Nothwendigkeit, welche für den Charakter desjenigen, der zuerst Hand an solches Werk zu legen bestimmt war, und dem Materiale und der Zeit noch erwuchs, durch die Kraft des Genies, welche jenes erforderte, nicht das Bewußtseyn seiner selbst und seines äußerlichen Verhältnisses zur Welt zu überflügeln und so dessen, seinen Grund, in sich allein vielleicht verlieren zu lassen, was der Wahrheit der Ausgleichung zwischen Kunst und Zeit unbedingt hätte hinderlich werden müssen. Ueberzeugen wir uns noch mehr von all' Dem durch Betrachtung dessen, den Italien gewissermaßen als den Vorkämpfer der seinem Genius herandrechenden Siegsbezuge über ziemlich ganz Europa vorausschickte, und in welchem sich dem zu Folge alle die dazu erforderliche geistige und materielle Kraft gleichsam concentrirte. Dieser war Gioacchino Rossini, jener Mann, der 1792 zu Pesaro (einem kleinen Städtchen in der Romagna) geboren, in seiner Jugend mit seinen Eltern Musik machend und singend in Armuth umherzog, nachgehends aber die umfassendsten Studien machte, mit seinem Talente, einer unermüdlichen Thätigkeit und einem beispiellosen Glücke noch einen mächtigen Griff that in das Räderwerk des Zeitenvorgetriebenen, deßhalb eben so lange der höchsten Bewunderung als die heftigsten Anfeindung ausgesetzt blieb, und jetzt, in diesem Augenblicke, ausruhend von der unsäglichen Arbeit des vollbrachten Werkes, und nachdem beide Welten fast im Gefühl ihn gesehen und verehrt haben, in Bologna, wohin er nach einem vieljährigen Aufenthalte in Paris er sich wieder gewendet, durch allerhand wohlthätige Stiftungen, zu denen ein wohlerworbenes unermeßliches Vermögen ihn in den Stand setzt, seine Lebensaufgabe glaubt vollenden zu müssen.

Es war im Jahre 1813, als Rossini mit der ersten von seinen im Ganzen etwa die Zahl 35 erreichten Opern hervortrat, und im Jahre 1827 auch schon — kann man sagen — beherrschte seine Musik ziemlich alle Theater Italiens, Frankreichs, Englands, Deutschlands u. s. w. und von da hinab das gesammte Leben und Treiben der Musik. Ein Erfolg, der bis zur letzten seiner Arbeiten sich steigerte dann in einem Maaße, daß jetzt der Klang des Namens Rossini ein weltersfüllender genannt werden muß, da nicht blos Europa es war, das jene aufnahm, sondern über den Ocean hinaus auch bis auf die andere Halbkugel dieselben drangen. Das Meiste dazu trugen die Opern „Tancredi", „Barbiere di Seviglia", „Otello", „Cenerentola", „la Gazza ladra", „Armida", „la Donna del lago", „Semiramide", „le siège de Corinthe" (Umarbeitung der älteren Oper „Maometto") und „le Comte Ory" wohl bei. Lassen wir daher sie auch vornehmlich den Anhaltspunkt für unsere folgende Betrachtung abgeben. In ihrem innersten Wesen angeschaut muß jede gerecht Kritik alles dramatischen Elements, allen höheren dramatischen Kunstwerth ihnen unbedingt absprechen, und wer da mag, als welch unerschöpfliche Quelle von Fehlern aller Art diese eine große Mangel in jedem Augenblicke sich zeigt, vermag die Größe des Vorwurfs auch zu ermessen, die vom Standpunkt der Kunst aus ich unverholen Rossini's Leistungen hiermit mache. Dabei macht sich — um all' meinen Glauben auszusprechen — selbst in ihren grammatischen Theilen eine Leichtfertigkeit, Sorglosigkeit und [illegible] bemerklich, daß selbst die mindeste Strenge nur kopfschüttelnd und mit bedauerlicher Miene über die Partituren zu weilen vermag. Und dennoch sollte, konnte und mochte ein solch' unermeßlicher Wirkungskreis sich um eben diese Opern ausbreiten? Ueber die hohe Kunstbildung, die tiefere, reifere Ansicht, welche die Welt vom Wesen, vom Wollen, Sollen und Vermögen wahrer Kunst in letztvergangener Zeit gewonnen, im Kurzen, deren Traum nur gewesen? — Ein Räthsel bliebe die Erscheinung wohl bleiben, hätte wir nicht vorhin schon in den Verhältnissen der Zeit die wahre Lösung gefunden. Der unerschöpfliche Reichthum von lauter wohlklingenden Melodien, die dem Ohre schmeichelnd, sogleich sich diesem, unwiderstehlich und unausweichlich oft, einprägen und Jeden fast zum unmittelbaren Nachsingen reizen, die wunderbar große Mannigfaltigkeit reizender Verzierungen, womit dann jene Melodien insbesondere sich noch umgaben, andrerseits eine sonstige Wahrheit und Correktheit der Zeichnung, und die außerordentlich leichte Faßlichkeit, sonnenhelle Popularität endlich, womit alle diese Melodien, Verzierungen &c. sich der Wahrnehmung verstellen, — alle diese und dergleichen Dinge, welche der italienischen Musik so eigenthümlich und welche Rossini in eben jenen Opern in einer so staunenswerthen Üppigkeit und Kunst entfaltet, — alle diese Dinge waren es, welche allein der in der Zeit zur Geltung gekommenen sämmtlichen Leidenschaft der Völker auf Seiten der Kunst zu entsprechen, ja ein möglich eine noch höhere Bildung zu geben vermochten, und welche daher, da das moralische Zeitverhältniß auch fürwahr der öffentlichen Gesellschaft angehörende Musik umbezog gleichsam, seinen daher ziehenden Effekt ihrer Organe zu sparen, auch der Musik

eine durchgreifende Herrschaft in jener Zeit erringen mußten, in welcher nur wenige, jede andere Eigenschaft zurückdrängend, sich offenbarten.

Doch ist damit auch der Umstand, daß Rossini in Person — um das Gleichniß noch einmal zu gebrauchen — als der Vorkämpfer erschien bei dem Siegeszuge, den die italienische Musik seiner Periode wieder über ziemlich ganz Europa begann, schon zur Genüge erklärt? — Keineswegs und so lange nicht, als im Allgemeinen wir zugestehen müssen, daß die bis dahin aufgezählten Eigenschaften der italienischen Musik überhaupt auch angehören und daß ein wirklich höheres Musik derselben auf Seiten Rossini's gleichwohl noch nicht im Stande gewesen wäre, diesen zu dem außerordentlichen Epochemann zu erheben, als welcher allen Zeichen zu Folge er doch offenbar erscheint. Sehen wir zurück. Ich meinte vorhin, die erwähnte Herrschaft des Italianismus habe nicht blos durch seine innere Sympathie mit der Zeitstimmung hervorgerufen werden können, sondern eine Vereinbarung seiner mit den hie und da der Zeit angehörigen besonderen äußeren Kunstgestaltungen auch erfordert, und — hier ist es, wo insbesondere Rossini's so höchst merkwürdige historische Bedeutung beginnt. Die Fortschritte, welche in Frankreich, Deutschland und in die Instrumentalmusik gemacht, waren ein Eigenthum der Zeit geworden, dessen dieselbe sich niemals mehr zu entäußern vermochte, und dessen Beibehaltung und Verwendung daher Bedingung blieb, mochte welche andere Gestalt sie sonst von der Kunst überhaupt auch fordern. Hätte Rossini Nichts gethan, als nur mit einer Reihe süßer, schmelzender Melodien seine Opern ausgestattet, im Uebrigen dieselben aber dasjenige lassen in der einmal geltenden wälschen Manier, bei aller möglichen Größe und Schärfe des Reizes seiner Weisen wär das Recht des Sieges gleichwohl eben so sehr auf Seiten manches andern seiner Collegen auch gewesen, indessen indem er seine Bedeutung auch und im gemäßigsten Maaße zumal zu erfüllen verstand, indem er es war, der die deutschen und französischen Instrumentaleffecte, wenn zunächst auch nur in einer gewissen Musterhaftigkeit, in seinen Opern zugleich verwirklichte, der das fremde Gift im dramatischen Gewande gewissermaßen den Völkern zu bieten wußte, war ihm vor Allem auch der Zutritt und die freundlichste Aufnahme bei diesen gestattet. Hundert und mehr Mal schon haben unsere Schriftsteller Rossini als denjenigen Tonsetzer bezeichnet, von dessen Opern in Italien wie in Frankreich eine völlige Revolution der Instrumentirung ausgegangen sey, aber nirgends noch finde ich, wenn die Thatsache auch einleuchtend feststeht, einen zulänglichen Grund dafür angegeben. Geschwächt lange genug hatten die Völker unter der Strenge des Napoleonischen Schwertes, und erschöpft an Geist und Lebensmitteln sie von allen Genüssen, der zu der Zeit, als Rossini zuerst auftrat, ihnen geboten werden sollte, vor allen Dingen Erholung, sowie Stimmung des Gemüths und sinnliche Sinnenerweichung, um der Anstrengung willen, die vielleicht schon unter ihnen werden konnte; in der Musik der ihnen alles dies Rossini, und so ward, was er gab, denn von Allem auch begierig und dankend empfangen. Mehr noch, um so große Menge Sänger mit der neuen Verbreitung der italienischen Oper aus Italien wieder nach Frankreich, Deutschland und die übrigen Länder sich übersiedeln mochte, ihre Zahl reichte gleichwohl für das vorhandene Bedürfniß nicht aus, und den in diesen Ländern selbst gebildeten, einheimischen, ging im Durchschnitt diejenige umfassende musikalische und technische Bildung noch ab, vermöge welcher allein sie allen solchen Reichthum in der Verzierungskunst, wie jener und um die von der Musik überhaupt geforderte sinnliche Reiz nothwendig bedingte, hätten entfalten können, der geringe Aufwand, den die drückenden Zeitverhältnisse in der künstlerischen Erziehung gestatteten, und die schnelle Uebergang, der zwischen den verschiedenen Lebensberufen in Folge jener nur zu häufig statt fand, mochte es zu einer so großen als nöthigen Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand nicht haben kommen lassen, sobald jetzt Rossini auch diesem Mangel, der auch den Bisherigen nicht nach der Herrschaft der italienischen Oper (Musik) kaum hinderlich seyn können, so nun als für den Augenblick nur immer möglich, dadurch ab, daß er alle zulässigen Verzierungen in seine Partituren selbst einschrieb und nur an deren pünktlich-festes Einstudieren die in solcher Kunst ungeübten Sänger band, was, als dem Gebrauch und dem Vorurtheile zur Sängerkunst zuwider, er der keinem italienischen Componisten wohl jemals erhalten mochte, was jetzt aber um so nothwendiger und wichtiger für die italienische Kunst war, als es dieselbe den fremden Mitteln und Organen vollkommen zugänglich machte. Gewiß mit unwiderlegbarer Wahrheit sagen Wendt und Grandhul in ihren ausführlichen Biographien Rossini's: „Es ist nicht so lange her, daß man in Deutschland Rossini's Musik, welche das eigenthümliche italienische Gesangstalent vorzugsweise in Anspruch zu nehmen scheint, in dieser Hinsicht für unausführbar hielt, da sich selten ein Sänger eine so halsbrechende Kehlfertigkeit zutrauen mochte, um diese Arien, welche noch dazu die Fermaten alle selbst genau verzeichnen, in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat sich das indessen seit der Zeit, mit welcher Rossini's Opern immer verbreitetere Aufnahme auf den deutschen und übrigen, außeritalienischen Theatern gefunden haben, geändert! — Unsere jungen Gesangskünstler machen ihre fruchtbarsten Studien in Rossini vorzugsweise die Stimme begünstigenden Compositionen, welche durch die siegreiche Gewandtheit des Organs, die sie entwickeln, den an ihnen geübten Sänger fortan zu jeder Leistung in seinem Gebiete befähigen und berechtigen."

Aber so steht Rossini als ein Genius da, auf den die Schmähsucht, der Neid, die kalte Dichtkritik oder was immer für eine Leidenschaft niemals so unbedingt den Stein hätte werfen sollen, um ein Paar Leichtfertigkeiten, mit denen er der Schule Schwellen überhüpfte, oder um ein wenig geringer Kummerniß willen, die er hegte, den englisch-ästhetischen Faden zu zerreißen; steht da als ein Genius, der von der Zeit berufen war, in der Kunst sie zu verklären, und der, indem er ihr folgte, seine ganz und höchste Lebensaufgabe auch erfüllte, steht da als ein Künstler, der mit seiner Kunst die Geschichte seiner Tage

überwältigt, beide erfaßt um einen Ales durchdringenden Gewalt, und so sich selbst auf den Flügeln der Zeit auch erhob zu einer der kolossalsten Erscheinungen unserer Geschichte, die eine ganze Epoche derselben fast — und nicht blos macht oder anfängt, sondern in sich abschließt. Und — — was dazu eine andere Kraft unerläßlich benöthigt, als im Dienste der Kunst sich zu erheben zu einem ihrer festesten Tribunen? — Es fällt mir nicht ein, der Kritik entgegen vom Standpunkt die Kunst und die Richtung, welche Rossini in seiner Wirksamkeit genommen, etwa zu vertheidigen oder meine Gedanken sind hier historische. Mag der Kritiker, wenn er Rechts hat, an was er sich hält, als das kritische Object, den Mann verdammen; der Historiker kann es erwägen und auch seine nicht, will er auch nur einmal auf die Geschichte seines Objects Rücksicht nehmen. Ich bin überzeugt, Rossini hätte welches Gebiet zu seinem Wahlplatz wählen mögen, er wäre ein großer Mann auf demselben geworden, hätte als Sieger in jeder Hinsicht es behauptet; ein solch durchaus befähigtes Kunstgenie erscheint er, ein Genie, das, geboren schon, auf das schon weit zurückblickte, was Andere mühsam erst erwerben, oder daß nicht er sich selbst der Kunst, vielmehr die Kunst ihm sich zum Opfer brachte, war sein Beruf. Nicht auch ermangelte das Genie der höchsten Intelligenz, und die befindet wahrlich sich in dem geringsten Irrthum nicht, die Rossini des Naturalismus zu beschuldigen den Muth hätte, welcher im offenbaren Widerspruch auch wäre mit der That, zu der ich nicht etwa dem [illegible] [illegible]. Diese bloß rechne ich sondern die hier ich lediglich an dem halte, was Rossini vollbracht hat. Wer diese Kunst sich zu unterwerfen vermag, daß sie [illegible] ihm dient zu jedem Willen, die muß ihn geistigen Organismus auch durchdrungen haben bis auf den letzten Lebensnerv hin, und wer Rossini näher kennt, denn bloß nach jenen der Oeffentlichkeit vorliegenden Werken, hat von alle Diesem mehr als einmal sich zu überzeugen Gelegenheit gehabt. Jedenfalls durfte bei ihm die Intelligenz zu keiner Gewissensfrage gemacht werden, und ich komme damit auf die letzte Bedingung zu reden, welche die von der Zeit geforderte und einzig feste neue Herrschaft der italienischen Musik an ihren Vorkämpfer nothwendig stellte (s. oben). Aller Intelligenz und Genialität ungeachtet lag von jeher doch ein gewisses Etwas in dem Manne, das niemals ihn bei der Kunst selbst irgend eine Befriedigung finden ließ, und was er seiner Kraft sich bewußt, so trat sofort auch jene innere Richtung dazwischen, von der Masse, von möglichst von Allen, was Ohren hat, bewundert, vergöttert zu werden, ein Gefühl, so lebendig, daß nicht selten diese Befriedigung ihm einzig die Aufgabe schien, in welcher bei solchem Streben und oder der Materialismus die Zeit noch jene volleste Genüge erhielt. Man könnte wohl sagen, daß die Natur Rossini mit seiner die Eindrücke ausgestattet hat, durch welche in der Regel die Künstler und namentlich die Tonsetzer sich auszeichnen, doch daraus habe sie in einer Gedankens Fesseln ihn gelegt, bei zu allem ihn anwehe, — des Gedankens an Geld, freilich arg genug, um zum Schluß von all übrigen Räthsel über ihn auch noch zu lösen, und lohe genug, um das Verhältniß zu erhellen, in welchem überhaupt Rossini und sein Wirken zu der Richtung der Zeit, wie ihre Kunst, in gegenwärtigem Augenblick stand, ein Verhältniß, das, weil allein es Gegenstand der historischen Forschung seyn kann, dieser dann auch insofern bei dem Gedanken selber länger, denn die Erklärung seiner inneren Nothwendigkeit fordert, stehen zu bleiben, und als er in der bisherigen Darstellung auch keine hinlängliche Erklärung gefunden haben dürfte.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Paris am 1 [illegible] 1842.

(Erste Aufführung der Oper „Vestale" von Mercadante.)

(Fortsetzung.)

Einige Zeilen werden genügen, um eine Idee vom Sujet der „Vestale" zu geben, das an und für sich sehr einfach und dasselbe ist, worüber Hr. Spontini eine mit so viel Recht berühmt gewordene Partitur geschrieben hat. Von Decio, dem Geliebten Aemilia's, geht die Rede, er sey im Kriege umgekommen, und auf diese falsche Nachricht faßt Aemilia den Entschluß, in das Collegium der Vestalinnen zu treten. Aber bald kehrt Decio nicht nur nach Rom zurück, sondern er zieht daselbst im Triumphe ein, und gerade bei dieser Feierlichkeit sehen die beiden Verlobten einander wieder. Die Liebe im Herzen der beiden Liebenden ist stärker als die Pflicht, und trotz den [illegible] und [illegible] Gesetzen, welche jede Näherung zwischen der Vestalin und Decio verbieten, geben sie einander im Tempel der Vesta selbst Rendezvous. Inzwischen weiß das Uebrige, während die beiden Verlobten einander ihr Bedauern und ihre Zärtlichkeit bezeugen, erlischt das heilige Feuer, der Oberpriester entdeckt den Grund dieses Ereignisses, die Vestalin wird verurtheilt und lebendig begraben, und Decio ersticht sich auf ihrem Grabe.

Mocie spielt die Rolle des Decio, Mlle. Gerst die der Vestalin Aemilia, und Rossini erscheint im Costume des Oberpriesters. Zwei andere, die [illegible] der Handlung [illegible] sind, aber in musikalischer Beziehung große Wichtigkeit haben, sind die des Publius, Freundes des Decio, von Tamburini gespielt, und die Julia, Vestalin, vertraute Freundin Aemilia's, welche Madame Albertazzi singt. Diese letztere Rolle ist für eine Contraaltstimme geschrieben.

Der größte Theil dieser Oper besteht, wie gesagt, aus Ensemblepartien, wenn der Dialog der ziemlich zahlreichen Personen durch Chöre von Vestalinnen und Priestern unterbrochen wird, welche fast beständig (in der Scene) auf der Bühne bleiben. Unter allen Arten musikalischer Composition eignet sich diese am wenigsten zur Analyse, weil die Eindrücke, die sie hervorbringt, gleichzeitig und zuweilen so zusammengesetzt sind, daß die auf das Ganze gegründeten Details auf den Geist und auf die Seele nur eine Gesammtwirkung machen, die man zerstören würde, wenn man sie analysirte, wie man die Schichten eines Gemäldes verwischt, wenn man die ihm

bildenden Rolle eingelegt hält. Was den Totaleffekt der Vestalin Mercadante's und der darin befindlichen großen Ensemblestücke betrifft, so behaupte ich, daß sie ein Gepräge der Größe und Kraft an sich tragen, welches das Gemüth häufig rührt und erhebt. Das Eigenthümliche des Sujets, das eine Menge zum Priesterstande gehöriger Personen auf die Bühne bringt, hat natürlich den Componisten veranlaßt, seiner Musik einen religiösen Anstrich zu geben, außerdem hat der dem römischen Volk angeborne Ernst, so wie die trotz aller Zärtlichkeit der Verlobten gegen einander sehr keusche Farbe der Musik der Vestalin einen ziemlich [illegible] (unfreundlichen) Anstrich gegeben.

Indessen hat der Tondichter diesen ernsten Styl zuweilen durch Stückchen gemildert, die zwar kurz sind, deren leichte und anmuthige Wendung aber Abwechslung in die Eindrücke auf den Zuschauer bringt, indem er dem übrigen seinen unleugbaren Charakter bewahrt. Auch zeigt die Musik des Eingangs der Oper, die mit einem Gebet, das die Vestalinnen am Morgen verrichten, beginnt, [illegible] den die vertraulichen Mittheilungen Decio's und Julia's wegen Decio's Abreise zu einem sehr anmuthigen Duette, das die Damen Weiß und Albertazzi sangen.

Der Triumph-Einzug Decio's, als Sieger, ist sehr schön, und abgesehen von dem Lärm mit den Posaunen- und Schlaginstrumenten (deren Ueberzahl wie nicht [illegible] durch die dem Decius zugestandenen Triumph-Ehrenbezeugungen gerechtfertigt scheint) hat diese Ensemblepartie großen Effekt gemacht. Gleichwohl ziehe ich das Duett vor, welches Decio und Publio (Marini und Tamburini) singen, wenn, nachdem die beiden Begleiter einander gesehen und gesprochen, die ganze Menge der Römer sich zurückzieht, und die beiden Liebenden beisammen läßt. Der junge Bekümmerte läßt seinen Klagen und seiner Liebe freien Lauf. Sein Freund Publio macht vergebliche Versuche, ihn zu seiner Römerpflicht zurückzubringen, indem er ihm die heiligen Gelübde, welche Emilia von ihm trennen, entgegenhält. Allein Decio, dessen Liebe durch das ihm entgegengesetzte Hinderniß entflammt wird, droht, seine Braut, den Gesetzen und der Vergangenheit zum Trotz zurückzunehmen. Publio läßt sich erweichen, giebt seinem Freunde Hoffnung, ihm zu einer Zusammenkunft mit Emilia zu verhelfen, was Decio's auf den Gipfel der Freude versetzt. Dies ist das Motiv des Duetts, das folgendermaßen beginnt: „Pubblio mi sei [illegible]", worin Motive voll Anmuth und Reiz sind, und welche Marini und Tamburini so gut vortrugen, daß man sie dasselbe wiederholen ließ.

Im zweiten Akte, der im Innern des Vesta-Tempels spielt, hat die nächtliche Zusammenkunft der beiden Verlobten Statt, und wenn auch alle dramatischen Scenen, die das Ensemble dieses Werks bilden, ziehen die Aufmerksamkeit der Zuhörer besonders zwei Parthien, wie das Duett der beiden Verlobten bei dem Altare, wenn das heilige Feuer erlischt; schauervoll der Bannfluch, den der Oberpriester Metello ausspricht, sobald die Collegen der Priester und Vestalinnen das Feuer nicht mehr schimmern sehen.

Es fehlt Herrn Mercadante nimmer an Geschicklichkeit in der Composition, was das Duett zwischen Decio und Emilia beweist, allein er scheint der Begeisterung ermangelt zu haben. Diese Parthie ist lang und bedeutungslos. Auch blieb es, trotz der Sorgfalt und der Geschicklichkeit, mit welcher [illegible] es vortrugen, ohne Effekt, wenigstens bei der ersten Aufführung.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Dresden am 5. Januar. [illegible] in musikalischer Beziehung wenig zu berichten. Die [illegible] der Hof [illegible] in neuerer Zeit [illegible] und [illegible] Niemand [illegible] Madame [illegible] ist auf einige Zeit nach Berlin gereist. [illegible] hat im Ganzen nur drei Concert[illegible] gegeben, [illegible] seine unvergleichliche Meisterschaft, namentlich im [illegible] wieder bewährt. [illegible] wird eine neue Oper „[illegible]" mit andauerndem Beifalle auf unserer Bühne gegeben. [illegible] Italiener vereinigen sich in ihrer Meinung [illegible], daß das [illegible] Talent dieses Componisten in [illegible] einen [illegible] Aufschwung genommen hat, als man wirklich vorher kaum hoffen durfte. Ich sage dies nicht, als wenn ich Zweifel an [illegible] Talent gehegt hätte, sondern weil auch seinen Vorgängern doch [illegible] eine Tendenz gegen die [illegible] Elemente zu erkennen sind. [illegible] Oper [illegible] ein vollendetes [illegible] Kunstwerk genannt werden, und wäre dies sicher in noch erhöhterem Maße geworden, wenn der Text seiner Musik in [illegible] gleichen Schritt gehalten haben würde. [illegible] in Leipzig [illegible] Oper [illegible]

München am 10. Januar. Se. Maj. der König haben geruht, den [illegible] zum Intendanten der Königl. Hofmusik zu ernennen. [illegible] Intendant [illegible] und Königl. Hofmusik. [illegible] im ersten Tagen nächsten Monat [illegible] eine größere Reise nach Italien zu unternehmen, und dann Ende April in Berlin einzutreffen, um dort seine Stelle als Generalintendant der Königl. Schauspiele und Capelle anzutreten. Man spricht davon, daß [illegible] Oper „[illegible]" auf dem Königl. Opern[illegible] in Scene zu bringen, [illegible] Capellmeister-[illegible] in Berlin anzutreten. [illegible] ist indessen noch nicht bekannt und vielleicht war auch [illegible] der Grund eines übergroß [illegible] Gerüchts.

Berlin am 15. Januar. Liszt hat nun bereits fünf Concerte gegeben, [illegible] so besucht als [illegible] andere. [illegible] Kunstgenuß [illegible] Sophienkirche [illegible] Wohlthätigkeit [illegible]. Ich würde [illegible] des Publikums [illegible] — [illegible] Meyerbeer [illegible] „die Afrikanerin" [illegible] — [illegible] Meyerbeer [illegible] Leben und Wirken [illegible] Kunst und

[illegible]

Mailand am 8. Januar. [illegible]

[illegible]

Verleger und Drucker Ch. Th. Groos in Karlsruhe

Titel und Inhalts-Verzeichniß des vorigen Jahrgangs 1841 wird mit einer der nächsten Nummern ausgegeben werden.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. | Nr. 6. | 10. Februar 1842.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

das musikalische Heute, aus der Vogelperspektive betrachtet.

Neujahrsgedanken des Kavaliers.

(Schluß.)

VI.

Verlassen wir also Rossini und was nur ihm war und ist; — doch — verlassen wir ihn, und — angekommen nach sind wir an der Schwelle des großen Jahrs 1830? — Ein heimliches Grauen und unheimlicher Schauder will uns nicht so raschen Schrittes hindurchtreten lassen, — wir schauen vor- und rückwärts noch einmal, an Ereignissen aller Art unendlich reich sehen wir die eben vergangene Zeit dem Auge für immer entschwinden. Kaum drei volle Decennien umfassend, überwältigt ihr Inhalt manch ganzes der früheren Jahrhunderte. Daß nur das Auge des Beschauers auch wohlgefälliger hätte auf ihrem Tableau weiden können! — Der Ereignisse so viele — waren wenige doch darunter, welche den aufrichtigen Kunstfreund mit sonderlicher Freude zu erfüllen vermochten! — In sich selbst zwar stark blühend, hatte nach Seiten ihrer öffentlichen Pflege, ihrer allgemeinen Cultur hin, unsere Kunst doch die Schwere eines eisernen Schicksals zu tragen, unter welcher sie zusammen sank zu einer entnervten Puppe, die, ausdruckslos recht mit allem denkbaren bunten Zierrath, demungeachtet kaum das Wenige, was an dem sinnlichen Stoff für sich noch haftet, in ihrem Dunste der Menschheit zu erreichen vermochte, und was ihre eigentlichste Bestimmung, bezwingen mit ganzer Kraft zur Veredlung dieser, bewußt, sich ergeben mußte der Hoffnung, die das Bewußtsein innerster Lebensfähigkeit rege erhielt. Ein entlaubter Stamm stand unsere Kunst im Allgemeinen da, in dessen innersten Marke wohl die schaffende Gewalt noch lebte, und der da steckte auch in der Kraft seiner Äste, aber der gleichwohl keine ächten Früchte zu tragen und keine andern Freude zu bereiten vermochte, als welche der kostere Sinn an dieser rohen Masse und an diesem leichten zarten Spiele leblosen Zweigwerks für sich schon findet. Daß ich den Vergleich gebrauchen darf und muß: oder spärliche Ausnahmen hindern es nicht. Feindliche Interessen hatten den Stamm umrankt, und mit der Schärfe ihres Gebisses den Schmuck, die Krone seines Laubwerks, das so schöne, ächte Früchte verhieß, zernagt. Daß die Zeit einen Zustand erhalten mußte, der in der Macht seiner Offenbarung alles ächt künstlerische Leben zu überwältigen vermochte, — das und nichts Anderes war das Unglück für die fernere so herrlich begonnene Entwickelung unserer Musik. Nicht aus sich selbst mehr konnte jetzt sie Kraft und Richtung dabei schöpfen, sondern mußte Form und Weise allein von draußen nehmen, und der Zeitgeist war groß, gewaltig, erhaben wohl, doch nicht schön, war kräftig in der Masse, welche die Sinne rühret, aber nicht kräftig im Geist, der die Seele erhebt, denn sein Leben war zu allem die Sinnlichkeit sein Wesen nicht, wie das wahrhafte Kunst, aus Ewigkeit her, sondern von der Leidenschaft äußerer Umstände geschaffen. Frankreich mit seiner Revolution war dem Grabe des vorigen Saeculums kaum entgangen? — dieß Frankreich! — das nun denn auch jetzt fortreißt auf die Bahn neuer Schrecken, weil den Tag gleicher Ursachen wir verlebt? — Man wird sich wundern vielleicht, daß ich musikalischen Gedanken abermals Halt machen lasse in ihrem Fluge vor einer Pariser Revolution, wie ich dort auch dieselben hier anknüpfte; aber diese neueste französische Revolution hat gleichwohl einen Stoß in alle Verhältnisse des Lebens, und also auch zu unserer Kunst, die dem Leben so unmittelbar angehört, gebracht, den nur die zu leugnen vermögen, welche träumend gleichsam ihr eigenes Leben blos von einem Tage zum andern fortschleppen, unbewußt ihrer selbst und der Erscheinungen in der Innen- und Außenwelt, und unmerkend all den gähren und offen rastlos schaffenden, zeugenden und zerstörenden, vergehenden und sich wiedergebährenden Elementen, und der nun so gewaltigen, energischen, furchtbaren werden mußte, als er so bald sich erneuerte, als andere zugleich unsere Leidenschaften denn ersten ihr schienen, und als zu einem Augenblicke er geschah, wo das Leben selbst schon so weit zwei Leidenschaften sich Preis gegeben hatte. Ich sage dies Alles in speciellster Beziehung auf unsere Kunst. Wir haben gesehen, wie treu alle Gewalten, welche in den Stürmen der ersten französischen Revolution regierten, sich auf dem Gepräge der Musik von Heute so oft sich ausdrückten, noch nicht verwischt ist dies Gepräge, als dieselben Gewalten

auf denselben Körper wieder niederzugen!? — Zur Nothwendigkeit wird, daß das bereits Gefallene tiefer noch falle, und daß das bemühte Bewußtsein mehr noch sich empöre.

Geheime Funktionen, Ungebundenheit und Willkür in allen Bewegungen hatten sein Element auch in unserer Kunst erzeugt, ja auf den Grad gesteigert gemacht, von wo bis zur völligen Zügellosigkeit kaum noch ein Schritt ist: aufs Neue wirkt dasselbe Element, — muß nicht dieser Schritt geschehen? — Er muß, und geschieht. Eine freie, schöne Kunst ist unsere Musik, oder was ist in sich selbst frei, was kein Hemmniß auch nicht seinem noch Aufsehen so duldet in unseligem Maaße sofort die zügellose Leidenschaft, und nichts Heiliges mehr gilt ihr in den Formen künstlerischer Bildung, und kein Gesetz mehr will sie anerkennen, wäre von der Kunst selbst auch es geboten, wenn nicht erreicht wird durch seine Befolgung das letzte Ziel sinnlichen Genusses, und, weil sie selbst sinnlich ist, sie angefacht hat als höchstes Bereich. So in aller dichtenden und aller bildenden Kunst. Die drei Julitage von 1830 hatten gelehrt, daß nicht das Gesetz sich selbst macht, sondern des Volkes Wille; allein Gesetz seyn muß was die Masse will, muß allein gut seyn auch in der Kunst — lautet der Schluß, die Masse aber will sinnliche Lust; zur Lust denn also Alles aufgeboten! — Das Unbestimmtsagen von Regel und Norm, das Wähnen zwischen von Freiheit und Gesetz, die Massenhaftigkeit des Materiellen und alle andern Zeichen des erschöpften Kunstzustandes voriger Perioden sehen wir nun auf einmal in möglichst erhöhtem Maaßstabe sich wiederholen. Hatte doch vorgeblicher Weise in Auber's „Stummen" die That auch bewiesen, daß auf solchem Wege allein nur erreicht werden könne das letzte Ziel, nämlich Wirkung auf das Volk. „Das Leben ist ein anderes geworden, neues, frischeres, kreißendes, so muß die Kunst auch eine andere werden" predigten von weisem Wortschein, welche die Unmöglichkeit des Geistes nicht begreift, zu falschem Dogma aber auch sich nicht bekennen mag, weil ein Materielles zu erstreben leichter und bequemer ist, denn ein Geistiges.

Der Sturm, der damals abermals im Westen Europa's ausbrach und verheerend und vernichtend über das Leben unserer Kunst hereinbrach, mußten wir so furchtsamer und wachsamer aber auch werden, als zu Hütern an der stürmenden Höhe, wo die Schleusen des Auslands [illegible] werden, sich Leute bestellt hatten, denen weder die Natur noch die Macht des Umsturzes bekannt gewesen zu seyn scheint, oder die Dinge sich vermaßen, welche einem Volk selbst unerreichbar. Ich meine vornehmlich den Kastell, wie ihn gleich damals beschaffen, und die Tonangaben in der Kunst des Sagens. Nicht fragen es sich in dem Augenblicke, wer die Schuld? nicht [illegible] Anklagen vorn Bedürfniß der Zeit, heißen konnte weder die gewöhnliche Wandelbarkeit des Stadtlebens, noch die Gemüthlichkeit und Wortmacherei des Publikums, sondern allein die That, die leichtfertige, handfeste That. Aber während erstere zum Höchsten sind in Untersuchungen angegebener Weise sich erschöpft, unterblieb diese ganz, oder hatte verderbliche Wege und Wandel sie erzeugt. Gewiß bin ich weit entfernt, dies als eine Anklage hier gelten lassen zu wollen, aber daß Giacomo Meyerbeer unbestreitbar gegen seinen Willen und seine Absicht, nichts desto weniger auch für sich selbst bedeutenden Antheil an der schnellen Verwirklichung des neuen Einflusses der Zeitumstände auf die allgemeine Kunstgestaltung hat, läßt gleichwohl sich nicht leugnen. Es ist gewiß, daß Meyerbeer alles Urtheil, alle Kunstzeit, worin die Extreme der Tonkunst [illegible], in welchem Kreisen erschaute, als er die Zeit selbst mit ihrem Sinn und ihren Forderungen begriff. In dieser Hinsicht lassen sich eine gleiche historische Bedeutung ihm beilegen, denn Beethoven unbedingt gebührt. Gewiß auch ist, daß bei jedem Schritt, den er that, der herzlichste Wille ihn leitete, auf den Zinnen der Zeit die verschiedenen Rechte der Kunst selbst praktisch wieder herzustellen überall, wo sie nur gestört seyn konnten, aber vergaß oder übersah er, die innere Heiligkeit dieser Rechte durch Sicherstellung der Grundsätze auch zu beschützen. Er bekämpfte die künstlerische Anarchie, aber mußte er eben deswegen auf einzelnen Punkten einen gar zum Despotismus der Kunstherrschaft sich zu Schulden kommen lassen, der Erhaltung einer an sich schönen Idee, die ihn erfaßt hatte, die Sicherheit einer Menge altherkömmlicher und nicht unwahrer Dogmen aufopfern, wohin an den Aufstand von unten im Einzelnen, Kleinen, entwickeln, so nahm denn die Richtung, [illegible] Nachahmung des Beispiels von oben im Großen, Ganzen, auch nicht schwer. Sein „Robert", das Kind, das mit der Revolution an einem Tage geboren, war die erste Oper, welche nach Auber's „Stummen" eine durchgreifende Wirkung erlebte. Dauern wir nicht von da an alle Verzerrungen und Gemeinheiten, welche zu unserem Kummer das große Antlitz der Musik von heute so oft uns anschaut? denn [illegible] Willen, wo das Gefühl zu schwach, und zu unterscheiden die Wahrheit vom Irrthume — der Blick bereits zu sehr getrübt. Man hat auch Felix Mendelssohn-Bartholdy hier ihm nennen wollen; ich mag es nicht, weil der „Paulus" ihm Zeuge ist, und doch solcher für sich noch nicht zur Basis der Geschichte werden kann.

Unbegreiflich ward man sich des so weiten Wandelweges eingeschlagenen Weges doch auch bald bewußt, und man bewunderte aber erzeugender Erfolge groß genug, den Schreck des Gewissens über seine Verbrechen zu verdrängen und stimmen zu machen, so konnte es auch nicht lange mehr an einem Schritt, an einem Namen gebrechen, das Unrecht vor der öffentlichen Meinung wenigstens zu beschönigen. Zu einem eigenen System mußten Doctrin und That kunstgeschichtlicher Extravaganz sich erheben; dessen Anhänger und Bekenner dann, unbekümmert um die Sinnlosigkeit des Begriffs, die neuromantische Schule sich nannten. Es läßt sich denken, daß die Zahl derselben bald reichlich heranwuchs, und die Führer wußten sowohl die Schwächen der künstlerischen Jugend als die Aufwallungen anderer Neophyten im öffentlichen Leben auch trefflich genug dazu zu benutzen. Zudem stellte die Schule zu der Bezauberung, welche die Schwächlichen, die ohnmächtiger Kraft nach Befriedigung rang, alle ihre Götzen hin. Dem Einen ward geschrieben mit künstlerischer Hoffart,

den Anderen mit anarchischer Freiheit, den Dritten mit mystischem Glauben, Allen aber mit dem handgreiflichen Dogma, daß in der Materie alle Herrlichkeit liege, — der Kunst selbst und ihrer Cultur ward jede einem noch übrige Kraft, Nahrung und Säfte verdorben und verfälscht. Besonders durch es der Ueberzeugung der Antinorm durch ein Idealisches, alle Verhältnisse unterminirendes, alle Richtungen erschöpfendes, jede Wahrheit im Objekt wie in der subjektiven Darstellung erdrückendes, jeden bessern Geist empörendes, aber als leidenschaftlich entflammendes Trugsystem dahin, daß alle leicht berührten, weil noch jung, wenn auch sonst in sich noch so kräftige Talente dieser Schule zuneigten, und dem wirklich edleren Principe in dem öffentlichen Kunstleben eine entscheidende Niederlage zu bereiten sich ansahen.

Ihre erste Pflanzstätte schlug die Schule in Frankreich auf, dann aber drang sie auch nach Deutschland, Italien u. s. w. Namen brauche ich nicht zu nennen; sie sind jedem Munde noch geläufig. Die innere Organisation der Schule ergiebt sich aus dem Bisherigen schon, und wie die Anforderungen, die dennoch sie an ihre Glieder machte, leicht zu erfüllen, verbreitete sich ihre Rekrutirung auch schnell und von selbst. Und zum Grunde das Heer von Virtuosen und andern musikalischen Künstlern, welche jetzt die Welt durchschwärmen. Außerdem konnte man, die eigenen Bildungsbedürfnisse ungeachtet noch lustig und stolz genug, auch zu andern besondern Hülfsmitteln wohl noch greifen. Man gründete eigene öffentliche Organe, welche der praktischen Operation zu Hülfe kommen sollten. Durch befehdete man den Geist der Zeit, oder man gestand gleichwohl ihm gewisse Rechte zu, man nahm eine öffentliche Meinung darin an, verschwendete aber in Wahrheit dieselbe täglich; man erklärte offen, daß man den Despotismus einer Autorität nicht anerkenne, aber forderte ihn doch schändlich für sich; man sprach von geistlichen Freiheiten, gab ihnen aber weder Anzeige noch Richtung, und verhöhnte in der That mit jedem Schritte das Recht, was mit zu großer Frechheit und Verwegenheit durch geschehen, und sich man die öffentliche Meinung daher sich davon abwendete, so ward die „Welt" für unmündig erklärt, den Geist ihrer Kunst zu begreifen, — wenn dieser Unglimpf auch schädlich dem Volke eine Waffe in die Hand gegeben, den Egoismus zu bekämpfen.

Man berechne die Folgen und schäme sich nicht des Schreckens. Was in lauterstem Strahlen vom Himmel den Menschen gegeben wurde, daß in glücklichem Augenblicke sie einen Führer wieder hätten dahin, außer eben deshalb auch durch und durch romantische Kunst, wohin eine neue Romantik entstehen vom Himmel und der Erde Preis gebe, wer wagt um den Werth, das Schöne, das alsdann noch daran haftet? und bezeichne die Ehre mit dem rechten Namen, welche dem Künstler in solchem Sinne noch gebührt? —

Indessen so furchtbar erschütternd der Schlag der Stoß war, den demnach am Strande des Abgrunds, wohin frühere ähnliche Ereignisse sie bereits versetzt hatten, unsere Kunst abermals von Frankreich und seinen revolutionären Bewegungen her erhalten sollte, und um wie viel augenblicklich näher noch dem jähen Schlunde gänzlichen Verfallenseins er sie führen sollte, waren diesmal die Verhältnisse doch nur so viel seit den letzten drei Decennien auch anders geworden, daß, der unberechenbaren Gewalt der Ursache ungeachtet, die Wirkung gleichwohl nimmermehr eine so durchgreifende und dauernde werden konnte, denn ehedem, zu Zeiten der Einheit in das laufende Jahrhundert. Die Ereignisse von damals hatten Welschen geführt. Auch Deutschland erlebte seine Carmina, Hambacher-Feste u. s. w.; auch Deutschland nahm in Wissenschaft und Kunst Theil an dem, was das revolutionäre Element in Frankreich und Italien erzeugt, doch, nicht wie in Frankreich, wo sowohl den künstlerischen Talenten als den Ideen von kirchlicher und politischer Freiheit, wenn sie nicht ganz sorgsam sich schmiegten, der Krieg von oben herab unwiderruflich worden war, — nicht so hatten die deutschen Regierungen hingegen an die Gebildeten und ihre Leiter ein Recht auf Achtung und Schonung sich dadurch verdient die Zeit erworben, daß sie die Intelligenz durch verbesserten und allgemein verbreiteten Unterricht, beförderten, kein Freiheit verkümmerten, Bürgerthum und talentvolle Männer ehrten, die Nation als ein mengsfend in sämmtlicher Hinsicht zusammenhängendes Ganze betrachteten u. s. w., und dieses um so mehr verschuldeten Verhältniß im politischen, moralischen und intellectuellen Leben gab sich nun bald auch in unserer besondern Angelegenheit der Kunst wieder kund. Wenn bei andern Nationen die Massen sich verschlechterten, alle Erinnerungen an Stärke abnahmen, und die Leidenschaften eine unruhige Richtung erhalten, so war bei der deutschen Nation dies gerade im umgekehrten Sinne und zeigt zwar mehr als je vordem der Fall. Durch und durch philosophisch gebildet widerstand die Masse, nach dem ersten Schlafe, in den der Rausch des Augenblicks zu gewerfen, dem Taumel des prahlerischen Nachbars, nur Einzelne mochten um ihres persönlichen Interesses willen sich noch gefangen halten lassen von dessen Leidenschaften. In der Mehrzahl erwachte doch wieder ein besserer Geist, Neue und Stille zum Guten, dem, als solch' unverhofftem Widerstand sie sonder dann nicht lange darnach auch viele fremde Kräfte und Gesinnungen sich anschlossen. Oder wäre anders zu deuten der laute Beifall, den die deutsche Musik und ihren besten Zeit und ihren besten Heroen, vorzugweise die Meisterwerke gehört neuerdings nicht allein in allen Gauen ihrer Heimath, sondern in Frankreich, England, selbst Italien und allen übrigen Ländern auch findet? — wäre anders zu deuten der Jubel, womit die Menge sogar die Leistungen vor dem Genusse süßlichen Italianismus oder französischen Romantismus unvermischt erhaltener deutscher klassischer Musiker zujauchzt? — Ich glaube nicht, und glaube es nicht, so gewiß ich weiß, daß auch Deutschland sich noch keineswegs ganz wieder erholt hat von dem Schlage, den in dem letzten Jahrzehent in Dingen der Kunst mit allen andern Dingen von Westen her es getroffen, so gewiß ich anderer Seits aber noch weiß, daß, soll der Schlamm einmal wieder hinweggeräumt werden, den die Stürme der Zeit vom Anfang des laufenden Jahrhunderts an über unsere Kunst herabspült

haben, dazu jetzt der letzte höchste Augenblick gekommen ist, jetzt dies geschehen muß, wenn es nicht zu spät, der Schlamm selbst nicht zu tief und zu fest werden soll, und so gewiß ich weiß, daß, hat der Augenblick seiner Räumung geschlagen, von Deutschland allein auch nur sie vollbracht werden kann und wird. Diese Nation, der vielen verdorbenen Früchte ungeachtet, doch so reich noch an edlen Kräften, wie keine andere, herübertragend noch aus früheren Tagen oder neu geboren, — diese Nation, welche im Laufe eines Jahrhunderts einst England einen Händel, Frankreich einen Gluck, Italien einen Simon Mayr, Dänemark einen Schulz, Schweden einen Vogler und Naumann geben und für sich selbst doch noch einen Haydn und Mozart zurückbehalten konnte, — diese Nation wird auch hinter ihre Sendung verstehen, den Wind der Zeit zu greifen, und eine frische Aera des Ruhmes sich brechen, die so erneuernd und bereitwilligst die gesammte musikalische Welt dadurch ihr reicht, daß sie die Werke ihrer schönsten Zeit und Talente jetzt entgegentönend und zur Begeisterung ihrer selbst sich nachhält. Nur darf an einer verzärtelter Befriedigung in Form und Wesen sie auch nicht kleben, muß frei seyn von Fremde im Geiste, schön in der Ordnung, mannichfach und reich in der Einfachheit, wie für ihre Zeit die genannten Heroen es waren, und auf daß wir können zu solch' früher Freiheit gelangen, dürfen durch Preisgebung an fremde Interessen nicht länger uns vernichten, müssen vollbringen, wenn zum dritten Male der Geist der Wissen und der Kunst uns ruft. Italien, Frankreich — sie bieten, flehen seit einem Paar Jahren schon ihrem damaligen jüngern Vasallen und Nachbarn um Freundschaft; höre die Stimme, die in Kunst und Wissenschaft, vor Allem aber in der heiligen Kunst der Töne gebildetste, fern so Nation! — Höre, erfasse den Ruf! — Du wirst es, und verklärt, wie geboren, gereinigt von allen Schlacken fremdischer Veranstaltung, geheiligt wird dann erst den durch deine Kraft dem Grabe die Kunst, die im Erbtheil du genossen als schlichte Hausschätze sie nicht mehr verstehn zu schätzen, und die einst schon du entzogst dem Falle, von den Zeiten gerettet Verschwindung aber in jenes wieder gestürzt ward. Doch — ob nun hier unbeachtet oder nicht — muß die nächste Zukunft noch schon für die Wahrhaftigkeit oder für die Lüge meines Wortes zeugen, muß, — wie die Sachen stehen — bald sich offenbaren, ob die Künstler selbst oder der Staat, der so lange in heiliger Verklärung über ihnen geschwebt, Meister werden, und ob, während Wissenschaft und Industrie auf Adlersflügeln sich emporheben zum Reiche der Vollkommenheit, in unserer Musik einst der furchtbare Fluch sich erfüllen soll oder nicht:

„Es sey! des Luxus ganzes Haus verderbe!" —

Allmächtiges, Wunderbares, Großes, Erhabenes schufen in der Musik goldenen Zeiten die Meister, reicher, größer, schöner, wahrhaftiger sind seitdem geworden unsere Mittel, und nirgends so sehr denn in Deutschland: laßt sie anschaffen uns aus dem verschlammten Boden, aus dem Gewässer dem Geiste, der sie erzeugt, sie wieder anheim geben, und — Allmächtigeres, Wunderbareres, Größeres, Erhabeneres noch muß erstehen! — Nicht in sich, in ihren Dienern allein trägt die Kunst die Möglichkeit des Falles: wehe! wenn der Fluch sich erfüllt! — die Menschheit würde rächen den Betrug.

Kritik.

Rudolstadt bei G. Müller. *Deux Etudes pour le Pianoforte par C. Montag.* Op. 3. Pr. 52 kr. oder 12 ggr.

So bald wir heutigen Tags von Etuden hören, sind wir fast schon gewohnt geworden, an Nichts zu denken, als an eine ziemlich lange Reihe häufig Nichts sagender Gedanken, in denen der Spieler bloß den besten Theil seiner mühsam angelernten Fingerfertigkeiten zur Schau ausstellen kann und will; was Etuden seyn sollen, Bildende- und Uebungen mit zugleich zusammenhängendem Sinn und Verstand, sind sie selten mehr oder gar nicht. Um desto erfreulicher ist es, hier einmal von einem ganz jungen Componisten zwei Produkte der Art zu erhalten, welche wirklich ihrem Begriffe sowohl als ihrem Zwecke vollkommen entsprechen. Bei diesen beiden Etuden sieht und weiß der Spieler doch auf den ersten Blick, wozu ihr Einstudiren ihm nützt. In der ersten übt er sich im Doppelanschlag bald in der linken, bald in der rechten Hand, in Verbindung mit geringern und weitern Spannungen der Finger (was — wiederholt bemerkt — zur größten Sicherheit im Anschlag führt) und gewöhnt sich an den nicht unsicherern Kunst, die Melodie zugleich festzuhalten von dem harmonischen Accompagnement, mag jene nun dieses nun liegen wo es will. Durch die zweite erhalten bei gleichem Nebenzwecke alle zehn Finger Fertigkeit in den weitesten Arpeggiaturen und Zergliederungen. Und bei diesem unverkennbaren praktischen Hauptzwecke oder Zwecke der Beförderung des Mechanismus in einer bestimmten Richtung bleiben und sind beide Stücke doch auch so sehr ohrgefällig und unterhaltend, daß der Schüler unzweifelhaft nicht bei der Uebung ermüden. Es ist nicht Zusammengewürfeltes, sondern Zusammenhang und Sinn und Verstand in den melodischen Motiven. Solche Uebungsstücke sind zu empfehlen, und durch eine Reihe von dergl. Werken könnte eine ganz tüchtige praktische Clavierschule gebildet werden. Bei jeder einzelnen Etude nur noch ein bestimmter Zweck, und die Ahnungen des Fingerwechsels u. s. w. lassen sich nicht oft berechnen. Möchte Hr. Montag durch mehr solcher Stücke seinen augenscheinlich didaktischen Takt an den Tag legen, und möchten alle Clavierlehrer aufmerksam auf diese beiden Etuden dadurch gemacht seyn.

Ebendaselbst: *Melodies pour le Pianoforte par Ebendenselben.* Op. 4. Pr. 36 kr. oder 8 ggr.

Der Verf. nennt diese drei Stücke Melodien, wenn nicht ebenfalls Etuden, denn solche sind sie, wie die so eben angezeigten, denen sie sich denn auch in ihrem ganzen Wesen und in ihrer Haltung einer pädagogischen

Tendenz getreulichst anschließen. In der ersten Etude erhält der angehende Virtuos eine treffliche Uebung im Octavenspiel, ohne daß der Reiz melodischen Zusammenhangs unterdrückt würde. In der zweiten mag er die Selbstständigkeit jedes einzelnen Fingers in seinen Applicatur-Bewegungen erproben, und in der Dritten durch Vollgriffigkeit und weite Accordzergliederungen der Hand Ausdehnung zu geben. Schon nach Fortsetzung das in der vorhergehenden Anzeige berührten Anfangs einer praktischen Clavierschule.

Ebendaselbst. *Impromptu* pour le Pianoforte par **A. G. Ritter**. Op. 3. Pr. 20 kr. oder 6 ggr.

„Impromptu" ! — Einfall! — Ein eben wach werdender Gedanke! — Nun haben hat die Kritik kein Recht, da die beziehungslosen Einfälle und Gedanken, wie sie eben wach werden in der Seele, verschieden seyn können, gut und schlecht, nach der sonst gescheuteste Mensch einmal einen unglücklichen Gedanken, wie der gewöhnliche einen guten Einfall haben kann. Wir sagen allenfalls daß sie, ob der hier ausgesprochene „plötzliche Einfall" gut oder schlecht ist, aber das wollen wir hier lieber dem Spieler überlassen, da zudem ja dem Einen ein solcher Einfall witzig und gut erscheinen kann, während der Andere darüber bedenklich lächelt.

Correspondenz.

Paris am 1. Jänner 1842.

(Erste Aufführung der Oper „Vestale" von Mercadante.)

(Schluß.)

Ganz anders ging es mit der Arie, welche bei dieser Scene folgende Chor begleitet:

Versate amare lagrime
Sul Tebro, o non per mia.

Der oberste der Flaminen spricht nämlich, umgeben von seinen Priestern und Vestalinnen, folgende klagliche Worte: „Vergießet bittere Thränen für den Tiber, und nicht für die Schuldige!" Eine dichte Wolke verschleiert die Verhängnisse des Vaterlandes! Unglückbringende Nacht! Der Altar soll gesühnt werden, wiederholen wechselsweise die Priester und die Vestalinnen.

Das Thema dieser Parthie ist sehr schön und so einfach, daß sie dadurch noch an Schönheit gewinnt. Der junge Marelli trug sie auf's Beste vor, und die Choristen trugen durch ihre Uebereinstimmung und die Richtigkeit ihres Ausdrucks zu der schönen Auffassung dieser Parthie bei, welche dringend wieder verlangt und mit neuer Vollendung wiederholt wurde.

Marelli erhielt wohlverdienten und wohlverdienten Beifall. Ich werde Gelegenheit nehmen, mit diesem jungen Sänger über die geringen Vortheile zu sprechen, die er gewöhnlich aus seiner schönen Baßstimme zieht. Die meiste Zeit singt er nachlässig und in Folge dieses Fehlers begegnet es ihm, von der Macht seines Organs, das er nicht durch Studium meistert, sich zu rauhen und harten Tönen, die das Ohr beleidigen, verleiten zu lassen. Man übertrug ihm die Rolle des Grafen in der „Nachtwandlerin", wo er sich, wie ich versichert bin, hätte Beifall erwerben können, wenn er sich befleißigt hätte, gewisse Töne zu mildern, welche in offenbarem Widerspruche mit dem Wesen der Rolle Rudolphs stehen, die in dieser Oper spielte. Er studiert, er sucht denjenigen Tönen, deren Milderung ihm am schwierigsten wird, Weichheit zu geben, und mit Anstrengung und festem Willen wird er dieses Ziel erreichen. Was den Baß- und Barytonstimmen Italiens so viel Reiz verleiht, ist das, daß sie, während sie der Harmonie der Ensembleparthien eine solide Grundlage gewähren, noch angenehm und rührend sind, wenn sie sich des Gesanges bemächtigen, wenn ihre Wendungen die Melodie ausdrücken. Dies war es, was Pellegrini zu einem so angenehmen Sänger machte. Das ist es, was dem Talente Tamburini's und Lablache's so viel Werth und Glanz verleiht. Marelli ziehe diese zwei Meister in der Kunst des Gesanges zu Rath und sie werden ihm mit weit mehr Autorität als ich sagen, daß ihre Kunst vielleicht diejenige ist, deren Vervollkommnung am schwersten ist und am meisten Zeit braucht, daß es diejenige ist, welche selbst wenn man von Natur ein gutes Organ hat, die größte Ausdauer und Beharrlichkeit in den Anstrengungen erheische, denen man sich zur Ueberwindung seiner Fehler unterziehe.

Uebrigens muß es Marelli bewiesen, daß das Publikum stets die Gelegenheiten beachtet und ergreift, welche er ihm zur Bezeugung des Beifalls gibt. Er befleißigt sich also, in der Nachtwandlerin mehr Kunst in seinen Vortrag zu legen, und seinen Gesang mehr zu nuanciren, er arbeitet ernstlich daran, mit mehr Feinheit und Energie die Arie des Grafen im „Belisar" vorzutragen, und wir werden ihm in diesem Opern applaudieren, wie wir es in der „Vestale" gethan haben, wenn Marelli noch kein besonderer Sänger ist, so ist es seine Schuld.

Man muß den Choristen der italienischen Oper Lobsprüche ertheilen und Hrn. Taccani für den Eifer danken, den er der ihm [illegible] Leitung an den Tag legt. Das Publikum dieses Theaters hat die schlimme Gewohnheit angenommen, den Choristen, wenn sie besser als gewöhnlich singen, niemals Aufmunterungen angedeihen zu lassen. Die Zuschauer wüßten, wäre es auch nur aus Beispiel, keinen einzigen Versuch mit denen, die auf der Bühne sich unterhalten, um bei ihnen die Verantwortung und den Eifer, gut zu spielen, rege zu machen. Talma konnte sich nie daran gewöhnen, den Post Napoleons zu spielen, wo man ihn ohne Beifallklatschen bewunderte, und es bedarf nur geringer Kenntniß vom Theater, um zu wissen, daß einige Händeklatsche die Stimmung eines Schauspielers völlig verändern. Bei der ersten Aufführung der Vestalen wurde die Parthie, welche Marelli, unter Begleitung des Chores singt, sehr gut vorgetragen; aber diejenigen, welche die Choristen, um sie zu beobachten, als das Publikum (da) da capo rief, konnten sich nicht besser verstehen, was geschah, sie sangen nämlich die Parthie mit mehr (Uebereinstimmung) Einklang und Feuer, als das erste Mal. Bei den Künsten ist Nichts Nebensache (unwesentlich). Alles ist wichtig, Alles muß gut (gemacht) ausgeführt werden, und wenn dies geschehe, ist es gut, wenn der

Künstler sich darauf gefaßt macht, daß Derjenige, welcher ihm zuhört oder ihn betrachtet, immer aufmerksam und zuweilen entzückt sei. Man muß die Festtage sehen, wenn die jungen Leute unserer Schulen sich in das Parterre des italienischen Theaters begeben, wie lebendig da die Vorstellungen sind. Diese Jugend begierig nach einem köstlichen Vergnügen, daß sie mit solchem Genuß applaudirt mit Entzücken, und dieser hinreißende Erfolg, dieses Leben geht von dem Hause auf die Bühne über.

Doch kommen wir wieder auf die „Vestalin" zurück. Nach der Arie Norelli's fängt das Finale des zweiten Aktes an. Der Komponist hat hier alle Hülfsmittel seiner Kunst entwickelt. Es ist eine Parthie, welche, obgleich man darin eine Menge das Gepräge des Verfassers tragenden Details findet, dennoch an den Gang der Finale Bellini's erinnert. Es ist, wie in der „Nachtwandlerin", „Norma" und den „Puritanern" ein einfaches, langsames Thema, das piano anfängt, allmälig die verschiedenen Parthien der Chöre vermengt und verbindet, und mit einer allgemeinen das Ende des Aktes bestimmenden Harmonie schließt. Einige Reminiscenzen aus der Oper Belisario, welche ich so eben anführte, kühlten das Publikum, wenn auch nur wenig, für den Effekt dieser Parthie ab, welche, wie ich glaube, bei den folgenden Vorstellungen lebhaftern Beifall finden wird.

Im dritten Akt, wo die Vestalin verdammt wird, fleht Publio das Mitleid des Anführers zu Gunsten seines Freundes Decio an. Tamburini singt in diesem Augenblick eine Arie, deren Cavatine schön und ausdrucksvoll ist, und welche den Gesang und die Stimme des Virtuosen im höchsten Grade schätzenswerth macht. Wäre diese Cavatine ausdrücklich für Tamburini geschrieben worden, so könnte sie nicht besser für ihn taugen. Dem geschickten Sänger wurde in diesem Theile der Arie stark applaudirt. Unglücklicher Weise drückt er, wenn Publio, darüber aufgebracht, daß die Consul sich unerbittlich zeigt, sich anschickt, Gewalt zu gebrauchen, um die Vestalin dem Tode zu entreißen — diesen Entschluß durch eine Bravour aus, das nicht glücklich ist. Diese Bravour oder vielmehr Bravaden-Arie hat nicht den römischen Charakter, den der Tonsetzer im Allgemeinen dem Ganzen seiner Composition sehr wohl bewahrt hat!

Indessen findet man die Vestalin in ihrer letzte Wohnung. Diese traurige Ceremonie füllt fast den ganzen dritten Akt aus, welcher mit der Ankunft Decio's schließt, dessen Verzweiflung laut ausbricht, als er erfährt, daß seine Braut lebendig begraben worden ist. Dieser Wuth folgen bald fürchterliche Klagen, die ihn so weit bringen, daß er auf dem Grabe Derer, die er liebt, sein Herz mit dem Degen durchbohrt. In diesen letzten Scenen haben die beiden Vestalinnen Emilia und Julia ein Duett zu singen, worin sie den gegenseitigen Schmerz, den sie fühlen, ausdrücken und die Oper schließt mit einer Arie, welche Decio im Augenblick des Sterbens singt.

Dieser letzte Akt hat etwas Großes und Majestätisches, obgleich man sagen muß, daß das Schauspiel einer Frau, welche lebendig begraben wird, auf der Bühne etwas Zurückstoßendes hat. In der französischen Vestalin haben die Dinge einen etwas minder traurigen Verlauf; und ich gestehe, daß, trotz der Bannflüche Boileau's gegen die Abgeschmacktheiten der Oper, ich lieber wollte, daß die italienische Vestalin auf diese so schauervolle Weise schlösse. Mlle. Grisi spielt die Rolle der Vestalin mit vielem Ausdrucke. Madame Albertazzi unterstützt sie so gut, es ist ärgerlich, daß ihre Stimme für die ihr übertragene Contre-alt-Rolle nicht genug Würde hat. Was Mario betrifft, so zeigt er bei jeder neuen Rolle, die er singt, merkliche Fortschritte, und bei der des Decio bewundern, obgleich sie keine so glänzenden Parthien hat, welche die Aufmerksamkeit des Publikums ausschließlich auf einen Sänger fixiren, alle Kenner mit Vergnügen, wie gut der junge Tenorist die lyrische Tragödie singt, was kein geringes Verdienst ist. Der Maler Ferri fertigte für diese Oper Dekorationen, die den Tempel der Vesta und den Campo scelerato darstellen, und welche Effekt machen.

Während ich unsere Leser mit der italienischen Oper unterhalte, wurden zwei Debutanten, Tenoristen, zur Probirleistung zugelassen, ohne sich beim Publikum sehr beliebt zu machen. Palmer sang die Rolle des Liebhabers im Elixir der Liebe und Donati trat in „Norma" als Pollio auf. Der letztere Sänger ist ein Mann von Geschmack, es fehlt jedoch seiner Stimme an Kraft. Man weiß bereits nicht mehr, wie man in Italien Tenoristen bekommen soll, so äußerst vortheilhaft werden die Sänger in Frankreich angestellt. Singt ein Tenorist nur leidlich, so will er wie Rubini bezahlt seyn! Wenn das bewirkte, daß sie sängen wie er, so möchte es noch angehen, aber man muß sie hören, um ihre hohen Ansprüche beurtheilen zu können.

Der „Türke in Italien" fängt an, großen Beifall zu finden. Lablache und Madame Persiani reißen darin immer zum Entzücken hin, und diese Oper von reiner italienischer Art macht unsere eleganten Pariserinnen herzlich lachen. Ich dachte diese letzten Tage an die „geheime Ehe", dieses köstliche Meisterwerk Cimarosa's, worin die Damen Persiani, Grisi und Albertazzi, wie auch Tamburini und Lablache ausgezeichnet sind, und ich bildete mir ein, daß Mario im Stande seyn möchte, die Rolle Rubini's gut zu singen. Vielleicht darf man nicht ohne Grund dies erwarten.

(Jour. des Deb.) Delecluze

Regensburg am 12. Januar 1842.

Ihr werthes Schreiben fordert mich auf, Sie mit einer häufigen Correspondenz über das musikalische Leben in Regensburg und deren Umgegend zu erfreuen. Sie kennen aber mein Amt, welches mich so in Anspruch nimmt, daß mir nicht immer Zeit gegönnt ist, den weltlichen Musiksälen mich hinzugeben, um über selbes genaue Kontrolle und Recension zu halten; und zudem ist auch wenig gute Musik vorhanden. Die Oper ist schlecht (d. h. was ich erwarte davon) das Singpersonal zusammengesucht aus allen Ecken. Ein regelmäßiges Concert besteht nicht, weder bei Hofe noch in der Stadt, und der Liederkranz gewinnt erst seit einem Jahr; aber nicht in der Art, wie er gewinnen sollte und könnte. Wie kann denn eine

solch musikalische Gesellschaft an Interesse zunehmen, wenn der Vorstand, sowohl für Musik als für das Sonstige, aus einem Kaufmann und Fabrikanten besteht, — welcher wohl sein Fach als Kaufmann und Fabrikant gut versteht und treibt — der aber weiter keine Musikbildung besitzt und genossen hat, als etwas Geigen und Clavierspielen, für die politische als ökonomische Direktion eines solchen Vereines mag wohl ein Kaufmann ausreichen, hingegen als Direktor der Musik, die Bildung und Produktion, als auch Wähler der passenden Gesange [illegible] glaube ich — vermög solch' musikalischer Bildung (wie hier erwähnet) — ist ein Kaufmann nicht entsprechend. Dieser Verein giebt wohl hie und da ein Concert, unter dieser Direktion, allein es sind nur Concerte dem Namen nach, obschon sie ihr Publikum und ihre Lobredner erhalten, um aber eine öffentliche sich Ehre verschaffende Kritik daran zu schreiben, selbe in öffentlichen Blättern einrücken zu lassen, — liebt ich wohl nicht bereitn, [illegible] bei der Hand. — Von den Künstlern fremder Stadten führe ich blos einige Namen an, deren Leistungen längst schon bekannt sind, als Brilling, Peter Murall mit Alexander Fidle, und später wieder P. Murall mit Peter Cavallo. Carl Schöbichi, Fräulein Torcs und Herr Dauser aus Wien. Fidle spielt sehr distinguirend das Fortepiano, auch seine Compositionen sind artig, hingegen das Spiel von Cavallo mit einem Worte ungleich und unklar, seine freie Fantasie über gegebene Thema's fiel durch oder doch wenigstens nicht viel besser, dem jungen Mann fehlen die theoretischen Schulkenntnisse, er ist kein R. Hummel. Von Peter Murall ist nur zu bedauern, daß er nicht größere Concert-Stücke als Allegro's, Adagios und Rondos vorträgt, denn durch die Fingerfertigkeit kann sein wahres Künstler-Spiel seiner Violine nicht beurtheilt werden, zudem wäre auch zu wünschen, daß er mehrere Compositionen von anerkannten Meistern, als Spohr, Molique, Baillot etc. öfter als welche von sich selbst vortragen möchte. Schlecht aus München ist bekannt als Violoncellist, aber noch mehr als Direktor des philharmonischen Vereines, dessen Sohn möchte schon einmal ein fertiger Clavierspieler werden, wenn er an ein strengeres Studium angehalten wird, vorzüglich auch im gebundenen Style, wozu das temperirte Clavier Stoff genug bietet. Fräulein Torcs ist Ihnen näher bekannt, als mir. Herr Dauser aus Wien, Schüler von Mayseder, leistet manch Gutes, und wenn er nicht durch das Lob der Welt eitel gemacht wird und vom Studium deutscher Meister als Spohr und Molique sich abhalten läßt, mag er was Großes in Zukunft leisten. Von den übrigen Erscheinungen nichts Bedeutendes. Die Militär-Musik kann nicht bedeutend genannt werden, endlich die Kirchenmusik nach der neuen Weise — ist im Durchschnitte gut, obwohl wenige [illegible] Musiker sich vorfinden. An der Domkirche durchgehends Orchester-Compositionen, unter denen von Schnabel, Hummel, Haydn, Ablinger etc., die C-Messe von Beethoven, das Te Deum von Preindl, das Requiem von Tomaschek und das Offertorium von Hähre und die Arbeiten eines Diabelli verkommen etc. In der Pfarrkirche zu St. Emmeran, ebenso wie am Dom, so wie Werke von ähnlichen Meistern, nebst dem Requiem von Preindl etc. In der Stiftskirche werden wenig andere nur schwerere Stück so sogar kommen da viele Werke eines Fr. Bühler zum Vorschein; hingegen bei dem Tode des Hochwürdigsten Herrn Bischofs producirten die Stud. renden das Requiem von Mozart, und am Jahresschluß das Te Deum von Preindl. Von den Produktionen in der Stiftskirche, an welcher der würdige Chorregent M[illegible] wirkt, sey soviel bemerkt, daß im Durchschnitt ⅓ im Jahre alte Musikwerke von Meistern der römischen Schule, ⅓ Vokalarbeiten, so wie das letzte ⅓ Instrumentalarbeiten neuerer Meister aufgeführt werden. Die Klostermusikchöre bieten sehr wenig.

L. R.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Carlsruhe am 20. Jan. Mit Vergnügen melde ich Ihnen die immer noch fortdauernde Thätigkeit unseres Capellmeisters Strauß. Diese ist auch Schuld, warum die regelmäßigen Abonnements-Concerte, an deren Errichtung der Mann von schon Jahre lang arbeitete, und die jetzt sich endlich nach vieler Arbeit der Ueberwindung so mancher Schwierigkeiten und zur Freude aller Musikfreunde erwählen kann, mit lebt, bis heute noch nicht begonnen konnten, und warum überhaupt es einmal still in diesen Wochen um uns in musikalischer Hinsicht gewesen. Selbst die Oper hat sich bisher über eine Müßigkeit zu beklagen, und erst so auch ihre Kräfte zusammen, um in lebhafterer Thätigkeit zu bleiben. So liegt doch Vieles vorwiegend, was lediglich auf Erfüllung wartet; darunter namentlich Lindpaintner's neue Oper „Vampyr", die längst vom Stapel gelaufen wäre, aus warum? Alles gedauert ist, wenn der Winter an uns und die Reihe wieder zu regulieren vermag. — Unter den jüngsten Gästen befindet sich auch die sehr verdiente Sängerin Mlle. Rudersdorf, allein was Ihnen Herrn sagen möchte, eine dramatische Sängerin ist sie nicht und wird sie nie werden. Gleichwohl ist sie von hier aus auch Hauptsitz [illegible] worden. Capellmeister Wacher [illegible] mit [illegible] Unheilen, erfolgt der erste Mitglieder unserer Oper [illegible] ehrte dahin zu verführen; [illegible] veranlaßte ihn die [illegible] Geschäfte früher wieder abzureisen, als er bereits angekündigt [illegible] ausfordern konnte. Ich schreibe dieses, damit wenn Sie diesen Bericht weiteres Gehör verschaffen sollten, unseren Intendanzen ein Wink gegeben würde, [illegible] zu richten haben.

Miscellen.

(Neue Oper.) Das Theater der Josephstadt in Wien bereitet im Augenblicke die Aufführung einer neuen Oper von J. Mayer vor, die „Mara" betitelt von Frankl[illegible] gedichtet wurde. — Der Magyarische Tonsetzer Dullag hat ebenfalls eine National-Oper vollendet: „A Magyarok Napoleon", welche demnächst in Pesth zur Aufführung kommen wird.

(Eine Messe von geisteskranken Frauen gesungen.) Im Irrenhause Salpetrière nahe bei Paris wird bekanntlich, und wie wir selbst auch schon einmal hier zu berichten Gelegenheit hatten, die Musik mit gutem Erfolge als Heilmittel angewendet. Kürzlich nun fand dort die Aufführung einer Messe statt, wobei 50 der kranken Frauen mitwirkten. „Es machte einen eigenthümlichen Eindruck auf mich — schreibt uns ein Freund, welcher der Aufführung anwohnte — als ich diese Weiber, jedoch mit dem lebhaftesten Ausdruck innerer Zerrüttung auf dem Gesichte, eintreten und das Notenblatt in die Hände nehmen sah, einige sogar nicht ungeschickt. Das wirre Gedankenspiel mit seiner bedrängenden Unterhaltung wurde immer sämmtlicher und schließlich zugleich [illegible] die mächtigen Klänge der Orgel erklangen, welche wie im Fiebertraum die Frauen versetzte, der

nach und nach übergegangen schien in eine himmlische Klarheit. Das Auge heftete sich immer fester auf das Blatt, und als die Modulation vorüber, begonnen und vollendet in Wahrheit diese Unglücklichen einen frommen Gesang in aller Ordnung, der sie so sehr an ihre Stelle fesselte, daß sie nur auf Zureden des Arztes, den Saal zu verlassen und in ihre einsamen Zellen heimkehren mögen, nicht wenige mit Thränen in den Augen und auf den Wangen. Ich kann nicht sagen, welche Gefühle und Gedanken mich in diesem Augenblicke bekamen, und nur in Einem ward ich mir selber klar: in der Bewunderung der seltenen Ausdauer des Musiklehrers nämlich, der Dreifuß heißt."

(Mrs. Shaw als Bühnensängerin.) Die englische Sängerin Mrs. Shaw, welche früher schon einmal in Deutschland reiste und mit vielem Beifalle sich hören ließ, hat gleicher Weise, wie ihre Kollegin, Mrs. C. Novello, ihren ersten Entschluß, blos Concertsängerin zu bleiben, aufgegeben und ist in Berlin in der italienischen Oper (in der Königsstadt) als Orsini in „Lucrezia Borgia" mit äußerst günstigem Erfolg zum erstenmale aufgetreten.

(A. B. Marx und seine Gesellschaft, die alte Musiklehre.) Das „Rheinische Beiblatt für Unterhaltung, Literatur" etc. enthält in seinen Nrn. 303 bis 306 vom d. J. eine trefflich geschriebene und eben so witzige als gründliche Kritik der bekannten Streitschrift von Hrn. Prof. A. B. Marx „die alte Musiklehre" etc., welcher wir hier nur folgende wenige Schlagstellen vorzugsweise entheben. — „Es ist eine Krankheit unserer Zeit, in Schulbüchern etc. zu philosophiren, wo es nicht auf Worte, sondern auf Leistungen ankommt. Hr. Marx leidet [illegible] an dieser Schulmeisterkrankheit: sein Buch ist ein [illegible] Beweis dafür; es thut aber so wohl, sich von Jungen und Schülern auf das hohe Pferd zu setzen und sein [illegible] vor gläubigen Ohren zu singen, wenn man vor Männern selbst Nichts leisten kann." — „Ob dem neueren [illegible] die Aristokratie der Musiklehrer glücken wird, wollen wir der Zeit überlassen, vorläufig aber schlägt sie [illegible] als des Verfassers Gewissen als Concertgeistlichen [illegible] Redakteur der Berliner — allgemeinen? — musikalischen Zeitung [illegible] Prinzipien" [illegible] — „Hat er vielleicht [illegible] Praxis [illegible] geistigte Ansichten entwickelt? Wir zweifeln daran, da das Buch einen Anhängern und ganz gelehrten Verfasser [illegible]. Hat er vielleicht aus den [illegible] selbst seinen neuen Gesetzen aufgefunden? Unmöglich, denn in den Begriffen über Harmonie und Melodie, die wir, wenn nicht [illegible], doch wenigstens im [illegible] Sinne auffassen müssen, zeigt er einen solchen Ueberfluß an Unklarheit und falsch Verstandenem, daß dieses Studium sich immer [illegible]" — In diesem Tone geht es die ganze lange Kritik hindurch und endlich wird auch nachgewiesen, daß ziemlich alle Beispiele, welche Marx in seinen Lehrbüchern nicht entlehnte, sondern selbst erfand, [illegible] widmeten.

(Keine Anekdote, sondern eine wahre Geschichte.) Durch oben genannte Kritik wird uns auch ein kleiner Vorgang aus des Hrn. Prof. Marx harmonischem Leben wieder ins Gedächtniß zurückgerufen, den uns schon früher einmal ein sehr glaubwürdiger Freund mittheilte, und der, aber als wahre Geschichte, füglich in einer englischen Anekdotensammlung schicklichen Platz finde. Der Doctor und Professor der Musik an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Hr. A. B. Marx, begegnet einem älteren Kunstgenossen auf der Straße, und redet denselben in sichtbarer Begeisterung folgendermaßen an: „Gut, daß ich Sie treffe, der glücklichste aller Zufälle hat mir eine bisher noch ungekannte Partitur des großen Seb. Bach in die Hände geführt, und — wahrlich! ein wunderbares Werk! nicht satt kann ich mich hören und spielen, und ein ganz neues Licht geht mir da über die harmonische Combination auf, der Grund eines ganz neuen Systems der musikalischen Harmonie ist hier gelegt, und ich habe mir vorgenommen, noch wo möglich [illegible] folgen [illegible]. Kommen Sie, kommen Sie, Sie müssen [illegible] hören! Nein! eine ganz neue Welt liegt in diesen Tönen! wunderbar! — o, ich schwelge noch in dem entdeckten Hochgenuß!" — „Da bin ich selbst doch sehr begierig!" — antwortet der Angeredete und geht mit dem Hrn. Professor. In dessen Wohnung angekommen, wird sogleich die Partitur, ein [illegible] vierstimmiger Choral, hervorgeholt und flugs auch setzt sich der Herr Professor und Doctor der Musik zum Spiel ans Klavier. Der Fremde horcht auf, sieht zu und nach — fragt ihn der Professor. „Nun, was sagen Sie? — nicht wahr! Euch [illegible]?" — „Bitte ich doch, noch einmal!" — „Ja, ich kann mir's denken, eine solche Welt, eine ganz völlig neue Welt von Harmonien faßt man nicht auf einmal! — recht gerne!" — Der Herr Professor und Doctor der Musik spielt abermals — „Aber, beim Himmel! jetzt erkläre ich mir, spielen Sie doch, Hr. Professor! Sie spielen ja alle drei Oberstimmen im Violinschlüssel aus [illegible] Alt- und Tenorschlüssel ausgeschrieben!" — „Was, was?" — — — Der Fremde lächelt, denkt das Seine und geht. Der Leser aber, dem die Geschichte noch nicht bekannt war, erräth auch das Seine und bedarf [illegible] für den Schlüssel zu der sonderbaren, aber oft in seinen Schriften an den Tag gelegten Antipathie des Hrn. Professors gegen die verschiedenen Schlüssel in der Musik und zu seiner Vorliebe als Componist, Alles im Violin- oder Baßschlüssel zu schreiben. Wer noch [illegible] eine wahre Geschichte, keine Anekdote. In Nr. 305 des „Rheinischen Beiblattes" steht sie ebenfalls, nur etwas abweichend; uns ward sie so wie hier erzählt.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. | Nr. 7. | 17. Februar 1842.

Ohrenbeichte eines angehenden Kirchen-Componisten.

Hier mit seiner Erlaubniß zur Oeffentlichkeit gebracht.

Ihr artiges Briefchen vom 12. September 1841, verehrtester Herr! erhielt ich durch den Buchhändler ***, wofür ich Ihnen ergebenst danke, so wie für die bereitwillige Erklärung, eine öffentliche Recension der von mir Ihnen im Monat September 1840 übersandten Versuchsarbeit in der musikalischen Composition (einer 2stimmigen Vocalmesse für Männerstimmen) in Ihren Jahrbüchern, gemäß meinem früheren Ansuchen, einrücken zu lassen. Sehr freuen sollte es mich, und zu einem ganz besondern Danke gegen Sie verpflichtet würde ich mich fühlen, wenn Sie die versprochene Recension noch nicht in Ihre Jahrbücher haben einrücken lassen, indem ich, wenn nicht schon zu spät, Sie freundlichst, so ergebenst bitte, solche nie öffentlich in Ihre Jahrbücher aufzunehmen, sondern mir vielleicht auf dem Privatwege Ihre Ansicht nebst den etwaigen sonstigen Bemerkungen gefälligst bekannt zu machen. Sollte aber Ihre ausgezeichnete Bereitwilligkeit gegen mich, in Betracht meines früher ausgesprochenen Wunsches, schon durch eine öffentliche Recension an den Tag gelegt worden seyn, so bringe ich Ihnen vorläufig, bis mir der Inhalt Ihrer gewiß sehr schonenden Bemerkungen zu Gesichte gekommen sind, den verbindlichsten Dank hier dar.

Warum ich aber diese Versuchsarbeit nicht veröffentlicht wünschte, gründet sich darauf, weil ich zu der Einsicht gelangt bin, daß, als ich diesen Versuch arbeitete, noch wenig von der Lehre des doppelten Contrapunktes gelernt hatte, um so durch eine solche unzeitige Arbeit mir und meinem jetzigen Streben keine Ehre machen würde. Ferner öffneten die Werke eines Palestrina, Nanini, Vittoria, Anerio, Gabrieli, Rossi, Marcello, Giovanelli, Perti, Stabile, Gabrieli, Fux, Allegri, Aichinger, Asola, Ugolini, Lasso und noch vieler anderer mir die Augen, und ließen mir meine Unrichtigkeit zum Componiren in alter Weise erst recht klar und deutlich einsehen; die Werke dieser Meister erklärten mir in Wahrheit, die Vergangenheit mit der Gegenwart verglichen, das Gute erkennen, und die Übelstände der Gegenwart einsehen. Unter den vielen Fragen, die die Werke genannter Meister an mich machten und stellten, erlaube ich mir nur einige hier zu bemerken, um zu zeigen welche Richtung ich eingeschlagen habe, — die ehrwürdigen und Werke genannter Meister fragten mich bei einem besondern Anlasse, als ich von Jemand den Auftrag erhielt, einiges zum Gebrauche in einer römisch-katholischen Kirche (denn nur von der werde ich reden oder vielmehr diese meine ich) in neuerer Weise zu componiren: „Guter Freund (sagten sie) sage uns doch, warum componirst, oder warum willst du componiren auf einem der Kirche nicht gebührenden Fundes? — glaubst du etwa, daß deine Arbeiten mehr dem kirchlichen Geiste und Zwecke entsprechen, als wir (da wir ausschließlich nur zu diesem Zwecke geschaffen worden sind) schon entsprochen haben und noch entsprechen würden, wenn nicht eine Zeit der Lästerheit, eine mehr sinnliche, uns aus unserem alten Rechte mit Gewalt verdrängt haben würde. Worin besteht unsere, uns heute so oft vorgeworfene Untauglichkeit in der Kirche? Sind denn die Compositionen neuerer Meister tauglicher für die Kirche, welche ihr und der größte Theil der jetzt lebenden Kirchenmusiker, uns entgegenstellet? ist der Qualm von Instrumenten, mit den oft üppigen Melodien und nichtssagenden Harmonien, wohl lärmend, sehr effektvoll und, die unsere Andacht störende Instrumentirung (der größten Anzahl von den neueren Kirchencompositionen) besser, passender, geeigneter, erhabener und geistiger, als wir?! — sind die Kirchentonarten, die auf Tonarten gegründet, welche mehr oder weniger den Stempel der Welt als den der Kirche haben, weshalb sie einen himmelweiten Unterschied, Abstand, gegen die Gesänge der Priester am Altar, welche man nie wagte (auch in den stürmischen Zeiten bis zu dem jetzigen Augenblicke) anzugreifen, und der Kirche zu entbannen, und an deren Stelle Gesänge, welche in den modernen Tonarten gesetzt und geschrieben sind, zu setzen, in der Irre, als wären die Gesänge in den modernen Tonarten ebenso und mehr geeignet die Andacht zu befördern, besser, als die, welche in den alten griechischen Tonarten geschrieben sind?“ — Erinnere Dich nur der Worte Marpurgs, der sagt: „wie kommt es denn, daß die Gesänge, welche in den alten kirchlichen Tonarten gesetzt sind, eine so außerordentliche Wirkung auf das Gemüth machen ohne sich von der Ursache Rechenschaft geben zu können, wo vermögen wir mit unseren dur- und moll-Geschlechtern eine solch begeisternde Größe, Erhabenheit und Wunder

hervorgebracht, als sich in dem einfachsten deutschen oder liturgischen Liede der alten Zeit giebt?" — Wir fragen nochmals, warum wiederholt der Gesang, welcher vom Priester gesungen wird, nicht auch gleiches Loos, als und, da sie doch auch alle, wie wir, den Stempel der allgemeinen der s. g. Kirchentonarten tragen? oder sollen denn die Kirchengesänge, resp. die sogenannten Kirchenmusiken, nicht im Einklange mit den Gesängen der Priester, soll in der christlichen Kirche nicht auch Einheit in diesem Punkte seyn?" — Warum willst auch Du zu dem großen Haufen der sich einbildenden wahren Kirchencomponisten Dich zählen, und hassen uns die Kirche zu verzieren? gewiß deßhalb weil wir noch nicht tief genug im Schlamm begraben liegen. Freilich mußt Du sagen: weg mit Euer Kleinmuth, es geht einmal nicht mehr heut zu Tage mit Euch, denn die Zeiten änderten sich so und der Geschmack und religiöse Geist, wohl wahr, es weht jetzt der Geist nicht mehr, welcher wehte, da sie geschaffen wurden, sagt uns aber, ist denn die Liturgie der Kirche, in welcher doch der Kirchengesang einen Theil bildet, auch mit der Zeit und dem Zeitgeschmacke fortgeschritten? besteht nicht eben dieselbe Liturgie, welche vor drei und mehreren Jahrhunderten bestanden hat, noch, und sollen daher nicht auch die unerkannt gegenheiligen (zu allen Zeiten) Kirchengesänge in derselben noch gebraucht und gesungen werden?" —

"Ist etwa das Concert, das Oratorium, das Drama und die Oper in ihrem ganzen Umfange, und die so hochausgebildete reine Quartett-, Quintett- und Instrumental-Compositions-Kunst nicht hinlänglich Gelegenheit, das weltgesinnte Publikum nach Verlangen und Gebühr zu unterhalten?" — Ist die Kirche der Ort (ein Werkstätte) der Unterhaltung? — ist sie nicht vielmehr der Ort, wo man sich versammelt in Gemeinschaft, um Gott im Geist und der Wahrheit anzubeten, wie kann nun das Gebet der Gläubigen ein gottesfürchtiges seyn, wenn man aber deren Hauptsache singt oder musicirt, was man beinahe ebenso in der Oper, vielleicht nur wenige Tage vorher gehört hat, wird nicht der Betende auf solche Weise unwillkührlich, ja mit Gewalt, und seine Andacht gestört und zu etwas Anderem hingezogen, das nicht löblich ist?

Mein guter Freund! sagten diese alten Werke noch diesem und ähnlichem Ausführen, von uns und bleibt es Dir freigestellt, auf welche Bahn Du doch uns wirken willst, doch bevor Du doch irgendwie entschließest, betrachte Dich selbst zuerst einen Vergleich um die gegenwärtigen und den frühern Perioden an, prüfe die geschaffenen Kirchenwerke, Kirchenmusiken, aller Zeiten, und urtheile dann selbst, welche Periode, welche Kirchencompositionen dem Zwecke am besten entsprechen, untersuche zugleich, ob die von Dir und andern unbefangenen Künstlern für gut befundenen Kirchenwerke nach so verschieden (in der Kirche) ausgeübt werden oder nicht.

Geehrtester Herr! Ich fand mit Freuden dieses Ansinnement der alten Werke an, fand Wahrheit darin, untersuchte genau nach dem mir vorgezeichneten Wege die verschiedenen musikalischen Zeitperioden, nebst ihren geistigen Schöpfungen, und wurde von keiner so wahrhaft befriedigt, d. h. was für kirchliche Zwecke am entschiedensten als das Beste sich herausstellte, als die Periode der römischen Schule, von 1560—1620, welche auch in der größte Sicherheit, so zu der größten Bewunderung hinriß. Diese Meister waren, sind noch, und bleiben immerdar groß und unübertrefflich, in deren Compositionen weht der Geist der Kirche, so finden sich vor den Compositionen der Welt himmelweit, ihre melodische Schönheit eint sich mit den melodisch erhabenen Gesängen der Priester, es ist Einklang der Tonarten vorhanden, Reichthum der Harmonie (nicht Armuth), Größe des Geistes, Frömmigkeit, grammatikalische Kenntniß (Gewandtheit), ungewöhnliche Auffassung so mit Behandlung der Textworte, melodisch harmonischer Rhythmus selbstständig, bewunderwürdige Führung der einzelnen Stimmen, Reichthum der Figuration, Mannigfaltigkeit in jeder Art, consequente Durchführung und so noch eine Menge von Unterschiedheiten, welche hier alle aufzuzeichnen zu weit führen würde. — Als ich nach und nach diese Vorzüge der alten Werke kennen lernte, wurde ich von Tag zu Tag von meiner Untauglichkeit zum Componiren immer mehr überzeugt, (bemerkt zu werden verdient, daß ich wie früher vorgenommen hatte, nur für die Kirche zu componiren) zudem lernte ich einsehen, daß, wer für die Kirche componiren wolle, in keiner andern Weise als in der alten componiren möchte, und hier fehlt die Kenntniß der Tonarten in ihrem erschöpften Umfange, die Kenntniß der Combination der Alten, ihr ruhigster Glanz und ihr grammatikalischen, sowohl theoretischen als practischen Erfahrungen, all dies lernte ich erkennen mit der wichtigen Entdeckung, daß man diese nothwendigen Kenntnisse nur auf dem Wege des praktisch-theoretischen Studiums dieser Werke sich aneignen könne, welchen Weg ich mir nun strenge vorgezeichnet habe. Mit aller Kraft und Anstrengung arbeite ich an der Hervorhebung dieser echt classischen Werke, im Leben sollen sie wenigstens nur einem kleinen Orte Deutschlands genießen, der Welt und dem verwöhnten musikalischen Publikum zum Gehör gebracht werden, daß wenigstens einmal ein Anfang geschehe, den unkirchlichen Kirchenmusiken entgegen zu arbeiten, um einem andächtigern geistlichen Stile, welcher fern ist von dem Einflusse der weltlich-zerstreuten Beschaffenheit der Kirchenmusiken.

Wohl erkannte ich schon zum Theil die Größe der Compositionen der benannten Periode in frühern Jahren, z. B. als ich den Versuch der oben beschriebenen Vokalmusik anstellen, sowie über die Idee, der alten Musik müßte durch Compositionen unserer Meister, welche sich etwas von dem alten Gepräge angeeignet hatten, Eingang verschafft werden (d. h. die alte Musik müßte vorbereitet werden durch Compositionen der ältern Musik an nahe liegende Compositionsschulen), welches ich nun durchaus für unstatthaft halte, denn die alten Tonarten und Modulationsgesetze unterscheiden sich zu wesentlich von den Satzungen der heutigen Kunst, als daß nicht eine genaue Scheidung derselben beobachtet werden müßte, um dem deutschen Charakter und Eigenthümlichkeit zu lassen. Die Formen der bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ausgebildeten Musik sind ihnen so abgeschlossen und verändert, wie jene der altdeutschen

Baukunst, welche wir zwar auch heute noch auf das Sinnreichste nachbilden können, aber keineswegs an den Gesetzen und der Harmonie seines Baustyls und eine Aenderung erlauben dürfen; daher muß der neuere Künstler in einen Hauptirrthum verfallen, wenn sie die Bestimmungen der heutigen Compositionslehre rückwärts auf die Kritik älterer Tonwerke, Tongebilde übertragen wollen, nothwendig müssen sie in Letzteren ein Labyrinth des Fremdartigsten, Ungeordnetesten und somit Zwecklosen entdecken. Nicht minder einseitig wäre auch das umgekehrte Verfahren zu Beurtheilung moderner Tonwerke, welche doch besonders im Gebiete des Außerkirchlichen von hoher Kunstbedeutung sind. Nur vom Richten und Wissen in beiden Sphären ist dieses zu verstehen, und da auch nicht sowohl von der geistigen Stimmung, zu welche in den verschiedenartigsten Kunstformen eine innere Verwandtschaft zuläßt, als vielmehr von ihrer charakteristischen Gestaltung. Sonach ist die Basis der kirchlich älteren von der auch in der Kirche neuern, zersäumten Musik wesentlich verschieden, und das gesundliche Eindrücke der erstern einem jeden Kirchenmusiker, wenn nicht ausschließlich doch vorzugsweise von Nöthen, und das Wissen des Alten und Neuen, wie schon gesagt, unumgänglich. Deshalb ist meine Hauptaufgabe, wie schon erwähnt, die Kunststoffe der Alten durch gründliche Forschung mir anzueignen und durch die Talente unsers, freilich gemischtern (engeren) Singkreises zur Aufnahme und Anerkennung urtheilsfähiger Zuhörer zu bringen, vorzüglich an einem Orte, und das ich so glücklich, diese gründlich zu lösen, so können gewiß auch eine erweiterte Aufnahme im Übrigen und zu einem Kunstpublikum vermittelt werden, was freilich eine Zeit, Freude, und Selbstaufopferung und Verzichtleistung auf alle Ansprüche unserer Zeit. Gewiß werden Sie auch aus meinen Ansichten, nach dem Vorhergegangenen, entstanden haben, so wie die Bahn erkannt, auf welcher ich mich bewege, ebenso werden Sie sich überzeugt fühlen (wie ich), daß ich doch meinen Compositions-Versuch mir, wenn ich mich nicht selbst bis zu wenigen Studiums des doppelten Contrapunktes anlegen müßte, keine Ehre machen würde bei dem ächt gesinnten Kirchenpublikum, da ja meine Arbeit weit hinter den Arbeiten der ächten Kirchencomponisten zurücksteht, und zudem auch dem Mangel, kein Bedürfniß an wahren Aussichten Kirchencompositionen gefühlt wird, warum also componiren, die Welt noch mehr erfüllen mit Quark? — Heraus mit den alten und guten Kirchenschätzen, und wenn diese nicht mehr hinreichend sind, so möge schaffen Derjenige, welcher mit den erforderlichen Kenntnissen und Mitteln der Alten ausgerüstet ist.

Soviel also über den Grund, warum ich nicht wünsche meinen Compositions-Versuch öffentlich beurtheilt zu wissen. Ferner dieses dazu, um Ihnen meine Ansichten über den jetzigen Standpunkt, von welchem aus ich die schon geleisteten sogenannten Kirchencompositionen betrachte und beurtheile, mitzutheilen. — Als musikalische Produkte außer der Kirche, habe ich vor den wahren guten, wenn es nicht Flugcompositionen sind, alle Achtung und Hochschätzung, allein die Kirche soll haben, was ihr gebührt.

Kritik.

Rudolstadt bei G. Müller. Drei Lieder von H. Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von C. Montag. Op. 2. Pr. 52 kr. oder 12 ggr.

Es sind die drei Heine'schen Lieder: „Leg' deine Wang' an meine Wang'", „Auf Flügeln des Gesanges Herzliebchen trag' ich dich fort", und „Und wüßten's die Blumen die kleinen", welche wir hier componirt erhalten, und können wir sie in diesem musikalischen Gewande auch keineswegs vollkommene Kunstgebilde nennen, so bekunden sie nichts desto weniger doch das Talent ihres Schöpfers auch zur lyrischen Gesangscomposition. Deklamation, Empfindung, Charakter — Alles ist im Allgemeinen glücklich getroffen, was wir aber am ersten tadeln möchten, ist der für einen Liedergesang geforderte zu weite Umfang der Stimme (nur an 2 Octaven, von cis bis zweigestr. a) und die kurze Taktart von ⅜, während das Lied doch sehr langsam und getragen gesungen werden muß, wenn der nöthige Affekt den beabsichtigten Effekt hervorbringen soll, im zweiten das zu deutliche Malen des Wortsinns im Accompagnement, und im dritten das für den lyrischen Gesang zu sehr hervortretende Declamiren, was allenfalls wohl eine Folge des bloßen Wortausdrucks seyn dürfte. Es kommt beim Liede auf Nichts an, als daß wir den Sinn und die Empfindung im Ganzen in Tönen wiedergeben; das einzelne Wort dabei auch in Betracht ziehen, heißt sofort auch einen Schritt in das Dramatische thun, was nicht geschehen darf, und denn auch das Beharren bei dem ersten unmittelbaren Ergusse der ganzen Melodie, dieser Basis jedes lyrischen Gesangs, wenn nicht unmöglich macht, so doch sehr erschwert.

Ebendaselbst. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von C. G. Reissiger. 48. Liedersammlung. Pr. 34 kr. oder 10 ggr.

Die vier, als achtundvierzigste Sammlung seiner Liedercompositionen, von dem in dieser Sphäre längst sich als glücklichen Meister bewiesenen Tonsetzer hier gegebenen Lieder sind: „Wanderlied am Morgen" und „Wanderlied am Abend" von Hofmann, „das Sternenn" von Chr. Kuffner, und „O wie schön" von Ph. v. Körber. Alle vier sind in Wahrheit vortrefflich und mit tiefer Empfindung gesungen. Das letzte zeichnet sich durch ein höchst eigenthümliches etwas süßeres Kolorit aus, das aber die volle Klarheit des Gesangs gleich am Anfange dann nur um desto ungehinderter hervortreten läßt. Mir scheint dies Lied in seinem vollen, kräftigen Ergusse eines der schönsten, welche der verehrte Tonsetzer je geäußert, und die Emphasis „O wie schön!" möchte sich unwillkührlich auch am Schlusse des Gesanges auf den Lippen des Hörers wiederholen.

Ebendaselbst. Vorüber! Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Lachner, Königl. Bair. Hofcapellmeister. Op. 62. Pr. 35 kr. oder 8 ggr.

Ebendaselbst: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Ebendemselben. Op. 63. Pr. 54 kr. oder 10 ggr.

Der Dichter des ersten Liedes ist Pauchlier. Ob er wohl meint, von dem Componisten ganz verstanden und mit dem, was in seinem Innern vorging, als er dieses Lied gedacht, wieder gegeben worden zu seyn? — „Ganz" — bezweifeln wir. Das schöne Lied, das sich in seiner Anlage schon mit so vielem Interesse ankündigt und dessen Wärme auch nicht zu verkennen, in dem Mittelsatze, von den Worten „Eine Nacht weit erscheinen" an bis „verrinnt der Wörterhall", auf welchem nun aber die ganze Schwere des großen Gedankens der Unmöglichkeit der Sehnsucht eines künstlerischen Genius ruht, will es noch Etwas zu wünschen übrig lassen, daß die dauernde Kraft mit dem ebenfalls Ausdrucke in rechte Uebereinstimmung brächte. Hier, in seiner ganzen Kraft hervorbrechen möchten sich hier das Gefühl, und die Noten lassen es nicht zu. Um wie viel befriedigender fühlen wir uns dagegen im Vorder- und Nachsatze! — Es dünkt uns ein Meisterschlag in dem einfachen Anfange des Stimmes, welches den Rhythmus der Wogen lähmt und dadurch die Schönheit des geschwommen, in der Zeichnung so wohlgelungenen und nur in der Farbenmischung weniger glücklich ausgefallenen Bildes durchaus.

Unter den drei Liedern nimmt gleich das erste, „Vöglein mein Bote" von Seidl, unser ganzes Interesse in Anspruch, und ihm schließt sich dann das dritte, „die Blumen sind erwacht" von ebendemselben, hinsichtlich seines künstlerischen Werthes an. Letzteres konnte die Naivität der Poesie wohl nicht in Tönen wieder gegeben werden, zumal der Ernst der Gedanken, der über der Lieblichkeit der darstellenden Form schwebt, auch ihm in der Bewahrung vor jeder blossen Spielerei sich hinwendungt. Ob ein Gleiches von dem zweiten Liede, „die Armesünderblume" von Heine, gesagt werden kann, überlassen wir dem Sänger. Wahrscheinlich daß die andere Stimmung noch eine andere Richtung des Interesses erzeugt. Doch mag dem Irre sei nicht unterdrückt worden, daß der Componist bei Anlage des Baues an die Bedeutung des Gedankens sich erinnert hätte, im Mondschein stehn die bläser, stremmen Nacht von dem Auge des Wanderers die Armesünderblume' am Kreuzwege sich langsam bewegt, denn der hier verweinte drohende Wink das Schicksals in der Geschichte hätte, was wir von seinem Talente zuversichtlich hoffen, zur Wahl und Gestaltung ganz anderer, tiefsinnigerer Töne ihn noch begeistert.

Carlsruhe bei Creuzbauer und Kaskel: Sehnsucht nach dem Züricher See. Gedicht von Gegpal. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte mit obligaten Horn oder Violoncello von Joseph Strauß, Großh. Bad. Hofcapellmeister. Op. 10. Pr. 1 fl. 12 kr. oder 16 ggr.

Ein Gesang voll glühender Empfindung, schwärmender Wohlklangs in Melodie wie Begleitung, und doch zugleich auch treffender Charakteristik, selbst da, wo offenbar vom Texte viele Schwierigkeiten in der Erfindung geboten wurden, als bei den beschreibenden Stellen des Gegenstandes der fernen Sehnsucht. Er steht in E-dur. Die Pianoforte-Begleitung ist leicht, doch die Horn-Partie erfordert einen tüchtigen Bläser. Derartige Compositionen gehören sehr zu den beliebteren Unterhaltungen, und empfehlen wir den Sängern dieses, so glauben wir nur in ihrem Interesse zu handeln, denn mit wenigen dürften sie sich eines solch' allgemeinen Beifalls gewiß halten, als dieser Composition, bei nur einigermaßen gutem Vortrage, unfehlbar zu Theil werden wird. Die Horn- oder Violoncellpartie ist noch nicht, wie gewöhnlich, in den Ritornell- oder dergleichen Zwischenstellen der bloße Wiederhall der Gesangsmelodie, sondern sie greift wesentlich mit dieser in den Ausdruck ein, ohne letztere jedoch zu unterdrücken. Referent hat den Gesang wiederholt gespielt und gesungen und er schied jedesmal nur mit vollem Befriedigung von demselben.

Berlin bei Bechtold und Hartje: Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk. 2. Heft. 51 Lieder enthaltend. 1841. Pr. (nicht angegeben).

Uns auf unsere Anzeige des ersten Heftes dieser nicht genug zu schätzenden Sammlung von Volksliedern beziehend (s. Nr. 43 d. Bl. vom vorig. J.) bemerken wir nur, daß auch dieses Heft wieder eine sowohl historisch als künstlerisch werthvolle Volkslieder enthält, von denen einige sogar unseres Wissens noch niemals im Drucke erschienen sind, wie z. B. Nr. 17 das Marktenlied „Maten es en good Mann", das sich übrigens nicht, wie der Herausgeber glaubt, blos in der Gegend von Barmen und Elberfeld im Munde des Volks befindet, sondern auch, was wir ihm darauf versichern, mit derselben Melodie auch im Hannöverschen in der Gegend des Vorderharzes (Ganderhagen und Göttingen), Nr. 26, 39, 48 u. s. w. Merkwürdig ist das Jagdliedchen Nr. 5 „Ich bin ein feiner Jägersknecht", mit seiner häufigen Taktvermischung willen. Auch dieses Lied hört man in der Harzgegend häufig singen, und wenn es zugleich bei Frankfurt a. M., im Brandenburgischen und in Schlesien zu Hause ist, so ist der oft gemachte Vorwurf der Unnatürlichkeit einer Taktvermischung dabei in dessen zurückgewiesen, denn was ein solch' reine unverdorbenes Volksthum zuläßt, kann nicht unnatürlich seyn. Nr. 48 haben wir übrigens auch schon auf diese Weise singen hören:

Als die Preu - ssen marschi - re - ten vor

Prag gleich nach der Be - wa - ge - ren Schlacht. etc.

Von großem und wahrhaft literar-historischem Interesse sind die Anmerkungen, womit Hr. Erk jedes einzelne Lied begleitet, und sein außerordentliches Verdienst um den deutschen Volksgesang wird dadurch um ein Vieles noch gesteigert.

Essen bei G. D. Bädeker: Singvögelein. Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von Ludwig Erk und Wilhelm Greef. Erstes Heft. Pr. broch. 1 ggr. oder 4 kr.

Es ist dies ein Auszug aus dem früher erschienenen „Liederkranz" der Herausgeber, für Elementarschulen, 34 Lieder, von ächtem Takte und bester ethischer Gesinnung ausgewählt, und 29 Singweisen in Noten dazu, erhält man hier für 1 ggr. Der Dank für solche anerkennenswerthe Aufmerksamkeit auf Schulen, welche auch von minder Begüterten besucht werden, und daher größeres gerade fast alle Volksschulen, gebot uns, der Anzeige der Gabe hier ein Plätzchen zu geben. Es wird noch ein zweites Heft folgen, nachdem von diesem ersten schon die 3. Auflage gedruckt werden mußte.

Correspondenz.

Berlin am 20. Januar 1842.

So eben komme ich aus der Conditorei, wo unsere Jahrbücher eines der gelesensten Blätter sind, und mußte dort mit meinen eigenen Ohren dem Berliner Correspondenten derselben den zarten Vorwurf machen hören, daß derselbe wohl die Tugend der Wahrheit, aber nicht genug die Tugend der Liebe besitze. Sorge ich daher, um den Fehler in Etwas gut zu machen, sofort meinen Bericht heute mit einer „Liebes"-Botschaft an. — Unser geschätzter C. Möser, Musikdirector bei der Königl. Oper, wird am 24. Januar, als an seinem 69. Geburtstage, sein 50jähriges Dienstjubiläum feiern. Seine zahlreichen Verehrer und Freunde haben längst die nöthigen Veranstaltungen getroffen, um diesen Tag als einen wahren Festtag zu begehen. Das ist für den Mann eine wohlverdiente Anerkennung! Wer so, wie er, durch seine trefflichen und seit einer Reihe von 30 Jahren bestehenden Instrumentalconcerte (die sogenannten Soiréen) so wesentlich auf die Förderung und Bildung des wahren Kunstgeschmacks in Berlin eingewirkt hat, verdient, daß man ihn ehre, ehre, laut und jeder mit möglichsten zarten Aufmerksamkeit weihe dies. Möge der verehrte Greis noch lange der unsrige bleiben und sich der reichen Früchte seiner segensreichen Wirksamkeit immer mehr und mehr erfreuen! — Spontini pflegt seit seinem bekannten Prozeßgeschichte sehr der Ruhe, und ob die Oper dadurch mehr Vortheil zieht, denn aus seiner frühern so vielfach angefeindeten Thätigkeit, dürfte jeder zu ermessen seyn. Seit geraumer Zeit hat sie nicht eine einzige Vorstellung von Bedeutung geliefert, und nun stellt ihr gar Mendelssohn mit seinen geistlichen Concerten noch einen Concurrenten entgegen, dem sie leicht ganz, und wenigstens für einen längeren Zeitraum, das Feld räumen dürfte, wenn nicht alle Kräfte, die sie besitzt, von ihr aufgeboten und in die Schranken geworfen sind, denn das Interesse des Publikums äußert sich häufig auch auf etwas Anderes noch denn blos auf den künstlerischen Inhalt, und der moralische Boden, den es unter sich ausbreitet, so leicht und dünn seine Rinde, ist immer haltbar genug, seine flüchtige Last zu tragen. Die Leipziger und Hamburger Zeitungen eifern in ihren Berliner Berichten zwar stark gegen die Verwendung der Opernsänger in diesen geistlichen Concerten, aber was hilft's? der Künstler, der dem Augenblicke anheim gegeben ist, will auch den Augenblick genießen und dieser Genuß macht ihn zum Spielwerk der Laune des Publikums. Uebrigens erhält auch Mendelssohn bei dieser Gelegenheit manche bittere Bemerkung zu hören, und er wird zum Mindesten sich dadurch überzeugen, daß er sich hier auf einem ganz andern Terrain denn in Leipzig befinden, und die Gegensätze in Berlin auch in der Kunst schon aus der Mode gekommen ist. Nachtheilig muß daher der Misere du, in welchem die übrigen Leipziger Zeitungen hier stehen, in welchen diese Leben mehr fast als ungewöhnlich ihrer hartnäckigen Verfolger finden. Rellstab sagte in der Vossischen Zeitung vom 12. Januar über den „Paulus": das ganze Werk ist vorzugsweise ein Zeugniß von würdigster Kunstauffassung, schönstem Wissen; die ursprüngliche Kraft der Erfindung aber steht auf keiner nicht eben so hoch. Ein solches Wort hätte ein Leipziger Kritiker, wenn es ihm auch zehnmal auf den Lippen gewesen, nie auszusprechen dürfen oder auszusprechen gewagt, und ein alter Satz ist, daß, wenn der Mensch einmal Etwas sagt, was er nicht fühlt oder denkt, die Lüge immer größer wird, als sie eigentlich werden sollte. Auch die unberechtigten Eingriffe in die Wirksamkeit unserer Singakademie, fängt man schon an, Mendelssohn zu beschuldigen, und es könnte leicht geschehen, daß zwischen den beiderseitigen Bestrebungen ein heftiger Kampf ausbräche, wobei die Singakademie dann freilich eben in ihrem Alter die meiste Schwäche zeigen dürfte. Indeß wird am 10. d. der „Paulus" aufgeführt, und Alle drängten, das Werk unter seines Schöpfers eigener Leitung zu hören und diesen zugleich auch dabei in großer Wirksamkeit zu sehen, war das Haus gedrängt voll. Solche Theilnahme begeistert Producenten und die Aufführung war in der That eine vollendete. Uebrigens glauben Sie nur, es ist Krieg jetzt in unserer musikalischen Welt. Die Jahre 1840 und 1841 könnte man ihre Zubereitungsjahre nennen. Ob das Jahr 1842 Ruhe bringen wird? Ein thäte Noth, um der Beschäftigung der in Wahrheit gemachten Fortschritte willen.

Die vor Kurzem in Leipzig erschienene und in mehreren öffentlichen Blättern mit Beifall aufgenommene Violinschule unsers geschätzten Concertmeisters Hubert Ries ist vom Königl. Ministerium des Unterrichts u. allen Preußischen Seminarien zur Beachtung und Anschaffung empfohlen worden.

In Nr. 51 der Schumannschen Zeitschrift (24. December 1841) steht ein Aufsatz mit folgender Ueberschrift: „Welche praktischen Resultate sind von der neuen Compositionslehre, der alten Theorie gegenüber, zu erwarten?" von Gustav Heuser. — Dieser G. Heuser ist ein blutjunges Männchen von ungefähr 18–19 Jahr, hält sich seit 3 Jahren hier in Berlin auf, um der Musik die Composition zu erlernen, ist aus der Elberfelder Gegend, kaum der Elementarschule entwachsen, hat, wenn's hoch kommt, kaum

den Marx, vielmehr eine ältere Compositionslehre studirt — und führe solch' ein Raisonnement über Beethoven Allerchristbegriff etc! — Doch die Anweisung hat ihm Marx vielleicht in den Mund gelegt, oder von A bis Z eingeschrieben. Sehen Sie sich doch gefälligst den Styl des Aufsatzes näher an! Marx hat einen Styl, der die Eigenthümlichkeit erst die Frage sich zu stellen, dann sich darauf zu antworten, nicht verläugnen kann. (Das ist auch der Grund der Marx'schen Redseligkeit in seiner Compositionslehre.) Gerade so fragt und antwortet Marx in dem Hensel'schen Aufsatze. — Ich wette 10 gegen 1, daß Marx und nicht Hensel den Aufsatz geschrieben hat. — Vor 8 Tagen soll sich Hensel bei Herrn Dr. Hahn eingefunden, und dieser ihm bei der Gelegenheit den Brief(?) gezeigt haben, wo er sich so etwas habe unterstehen können! etc. Da gesteht denn der junge Mann auch in seiner Angst, daß ihm Marx zum Schreiben jenes Aufsatzes angetrieben habe. Hensel habe ihm (Marx) Compositionen zur Durchsicht und Verbesserung überbracht, diese habe aber Marx aufs Clavier geworfen, und ihm (Hensel) gesagt, daß er für jetzt genug componirt habe und nun erst ans Schreiben denken müsse, um sich dem Publikum einen Namen zu machen. Er (Marx) wolle deshalb mit Hrn. Schumann in Leipzig sprechen, um in der Musikzeitschrift Raum dazu zu gewinnen. So sey jener Aufsatz, der ihm (Hensel) beängstigende Stunden gemacht habe und noch mache, entstanden. — Es wird die Unschuld verfolgt! Der junge Mann thut mir leid!

Liszt ist ein sehr origineller Künstler, äußerst gewandt. Uebrigens ein Künstler, der auch das Herz auf dem rechten Flecke hat. Er ist nicht von der gemeinen * * *-Klasse, was er verdient giebt sich zur Hälfte wieder weg an Arme, Nothleidende jeder Klasse. Ich erinnere mich nicht die Zeit, daß man für einen Künstler ähnlichen Ranges in eine solche Begeisterung versetzt worden wäre, als das bei den Berlinern jetzt wirklich der Fall ist. — Die Concerte von Liszt sind immer zum Erdrücken voll, wer zu einem Concerte, das um 7—7½ Uhr anfängt, nicht schon 5½ Uhr da ist, bekommt keinen ordentlichen Platz. — Ich habe ihn mehrere Male gehört. Ich bewundere seine Riesenfertigkeit im Spielen, er leistet Unerhörtes. Auch seine Compositionen sind höchst originell. Die anonymen Schreibereien von Leipziger Kunstfreunden, die sich gern breit machen, sind ein Stoff für Lacher. Das Leipziger Philisterthum geht über alle Begriffe! — In das romantische Reich muß die abgelebte Handwerksmäßigkeit das Scepter führen, fast geht's über das Fassungsvermögen der hochgelehrten Herren. — Das Schönste von dem allen ist, daß sich diese Kleinmeister stets hinter dem Capellmeister Mendelssohn verschanzt haben. Dieser * * * schreibt: „der etc. Liszt hat einmal wieder gezeigt, daß er Mendelssohns Compositionen nur verhunzen kann," der andere: „daß sich ein fanatischer Haß in Liszt's Spiel zeige" etc. etc. — Doch genug von diesen ausgezeichneten Künstlern! Mein Freund, Ihr zweiter Correspondent wird Ihnen ausführlicher über denselben schreiben, auch möchte ich demselben nicht gern vorgreifen. — Rellstab sagte in diesen Tagen, er könne nun, nachdem er bereits 5—6 mal über ihn geschrieben, nichts mehr über Liszt schreiben, denn seine Feder versage ihm den Dienst. — Liszt hat sich auch bei den Studenten der hiesigen Universität sehr beliebt gemacht. In der Singakademie kosteten die Billets 1 und 2 Thlr. Das war für viele Studenten eine zu große Ausgabe. Mehrere gingen hin zu Liszt und baten ihn um Freibillette oder um Ermäßigung des Entrée-Preises. Da entschloß sich Liszt, für 10 Groschen à Person und blos für die Studenten (auf der Aula der Universität) zu spielen. Die Folge davon war, daß ihm die Studenten am Abend des Tages, an welchem er gespielt hatte, ein glänzendes Ständchen brachten. Die Entrée-Gelder waren für die Armen in Liszts Vaterstadt bestimmt.

In den Möser'schen musikalischen Versammlungen kamen folgende Werke zur Ausführung:

In der 3. Versammlung am 6. December 1841 (zur 50jährigen Gedächtnißfeier Mozart's) 1) Symphonie in G-moll. 2) Ouverture zur „Zauberflöte". 3) Große Symphonie in C-dur (mit der Fuge). Die Ausführung dieser drei Werke fand verdienten Beifall. Sehr brillantes Concert!

In der 4. Versammlung am 13. December: 1) Symphonie von Haydn, D-dur. 2) Ouverture zur Oper „Medea", von Cherubini. 3) Symphonie von Beethoven, C-dur.

Am 18. December (zur Geburtstagsfeier Beethoven's) eine musikalische Extra-Versammlung mit folgenden Werken. 1) Ouverture zu „Coriolan". 2) Violin-Concert, Op. 61 (Erster Satz.) 3) Concert für Pianoforte, Es-dur. 4) Symphonie in C-moll. (Sämmtliche Piecen von Beethoven componirt.) — Diese Versammlung gehörte unbedingt zu den besten von allen. Erfreute sich der zahlreichsten Besuchs von Seiten des Publikums. Das schwierige Violinconcert, Op. 61, trug der sehr talentvolle junge Möser mit wohlverdientem Beifall vor. In dem Es-dur-Concert spielte Hr. W. Taubert das Pianoforte.

Am 20. December, in der 5. Versammlung: 1) Quartett von Haydn, D-dur. 2) Quintett von Mozart, G-dur. 3) Quartett von Beethoven, F-dur. In Nr. 1 spielte Möser, der Sohn, in Nr. 2 und 3 Möser, der Vater, die 1. Violine.

Montag den 3. Januar 1842: 1) Symphonie, D-dur, von Haydn. 2) Ouverture zu „Euryanthe", von C. M. v. Weber. 3) Symphonie von Beethoven, D-dur.

Mittwoch den 12. Januar: 1) Symphonie, D-dur, von Mozart. 2) Ouverture aus „Abencerages" von Cherubini. 3) Pastoralsymphonie von Beethoven.

Dienstag den 18. Januar, neunte Versammlung: 1) Quartett von Haydn, D-moll. 2) Quartett für Pianoforte mit Saiteninstrumenten, von Mozart. 3) Großes Quartett von Beethoven, Nr. 7, F-dur.

Capellmeister Meyerbeer arbeitet gegenwärtig an der Vollendung der von C. M. v. Weber unvollendet zurückgelassenen Oper etc. * * * wird Ihnen nächstens einen ausführlichen Artikel über dies Werk von Weber einsenden. Interessanter Bericht! — Ihr Correspondent aus China etc. macht hier viel Aufsehen. Einige unserer

[illegible] Kunstgelehrten sagte selbst, daß er seit längerer Zeit solche Fortschritte gesehen habe. Möge sie nur auch von Allen verstanden werden!

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* Die Rheinische Musikzeitung enthält in ihren Blättern vom 15. Januar d. J. einen interessanten monographischen Aufsatz über den kürzlich in Paris gestorbenen Komponisten Johann Hunguth[illegible].

* In der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur etc. Nr. [illegible] lesen wir einen aus Veranlassung der Erscheinung des jungen Claviervirtuosen Rubenstein in Wien von einem Hrn. Carl Kunt geschriebenen Aufsatz, der den Titel „Musikalische Wunderkinder“ führt und gegen das unschickliche Wunderkinder- und Kinder-Concert-Leben auf eben so geistreiche als pädagogisch und volksthümlich geistvolle Weise zu Felde zieht. Sein Ausgang lautet so unverwandt: „Solche Kinder Concertschaften unterreichen! — Wäre ich Präsident ich untersagte es, wäre ich Polizeichef ich verböte es, wäre ich ein Musikfreund, ich setzte sogar eine Strafe darauf, und wenn Lehrer, Eltern, Vetter und Basen ein Concerto veranstalten würden, als den schlimmsten Pfuscher. Warum? — Man gönne der Knospe ihre Entwicklung, der Rose laß sie sich entknospen, den Jüngling für Kunst und Ruhe wachsen, von dem gleichen und Geschaffenen, dem werdenden Menschen, [illegible] eine unheilvolle Freiheit ab, bringt ihn um die köstliche Morgenröthe des Lebens, pflanzt den Keim der Eitelkeit in die Brust, und verkümmert gar oft eine physische Entwicklung, die ihn gelangen läßt zum Maße ihrer natürlichen Bestimmung“ [illegible] Möchte der Aufsatz doch mal gelesen und noch mehr, noch tiefer beherzigt werden! — Wir lasen lange kein ernsteres, gewichtvolleres Wort in Sachen der Kunst-Pädagogik und Kunst-Verkaufslust.

* Die Frankfurter „Didaskalia“ vom 25. und 26. December v. J. bringt einen von Bonitz [illegible] verfaßten Aufsatz über Cherubini's „Wasserträger“, der gelesen zu werden verdient. Bonitz ist bekanntlich der Dichter genannter Oper.

* In dem neuesten Hefte der „Kritischen Musikalischen Zeitschrift“ (Stuttgart, Erlin) begegnen wir einem ausgezeichneten Reisefragment über die „Reform der Choralwochen“. Wir gedenken demnächst Auszüge daraus mitzutheilen.

Kleine Zeitung.

Berlin vom 6 Februar. Am 24. Januar 1842 feierte der Musikdirektor C. Möser sein 50jähriges Dienstjubiläum und zugleich seinen [illegible] Geburtstag (geb. 24. Jan. 1774 zu Berlin). Schon im 8. Jahre trat er öffentlich als Spieler auf. In seinem 14. Jahre kam er in die Kapelle des Markgrafen von Schwedt. 2 Jahre später als Zögling in die Kapelle zu Berlin. Zu erfahren ist seine langjährige künstlerische Wirksamkeit [illegible]. Berlin verdankt ihm die unter geistiger Kunstgenuß. Von Sr. Majestät dem Könige wurde dem Jubilar der Titel „Königlicher Concertmeister“. Die Königl. Kapelle hat ihm durch eine Deputation, welche aus den Herren Capellmeister Henning, den Königl. Concertmeistern Ries und Gebrüder Ganz, so wie den Königl. Kammermusikern Böhmer, Zöllner, [illegible], Gerz, Tausch, Wirth, Schanke und Bagans bestand, ihre Glückwünsche darbringen, und ihm einen silbernen Pokal als Ehrengeschenk überreichen. Ein gleiches Geschenk machte ihm die Anstalt der musikalischen Zöglinge, welcher der Jubilar als Führer [illegible]. Mittags versammelte sich eine große Zahl von Künstlern und Kunstfreunden, [illegible] außer den Musikern und Chefs der Königl. Kapelle und der Mehrzahl der Sänger des K. Theaters sich auch die ausgezeichnetsten hier anwesenden musikalischen Notabilitäten als Meyerbeer, Mendelssohn, Spontini befanden, zu einem Festmahle von 200 Gedecken im Saale des Englischen Hauses. Da das Fest ein rein künstlerisches war, war es auch ein Künstler, der das Wohl des Jubilars ausbrachte. Nach einem entsprechenden Gesange erhob Franz Liszt das Glas zu dem herzlich und feurig ausgebrachten Toast, in den die ganze Versammlung mit lebhaftestem Jubel einstimmte. Der Gefeierte sprach einige Worte des Dankes und las als Erinnerung aus den vergangenen Zeiten ein Concertzettel vom Jahre 1823 vor, Preis nur [illegible] als 13jähriger Knabe in dem Concerte des damals in Paris erwähnten Jubilars gespielt hatte. — Hierauf trug Hr. August Möser ein schwungvolles Gedichtchen vor, das er sich, und es als eine geistige Gabe dem Vater zu tiefem Stammbuche [illegible] hatte. — Ein vom Hofrath F. Förster verfaßtes Gedicht, welches im Verlauf desselben vorgetragen wurde, findet sich in Nr. 20 der Vossischen Zeitung, wo der sich vorfindende Notizen excerpirt. Eine Strophe davon sey hier mitgetheilt:

„Daß für Beethoven's Werke, Symphonien,
Wie [illegible] Begeisterung glüh'n,
Wie danken's Möser [illegible] Bemühen,
Wirkt' er weit', Berlin!“

Mösers Quartett-Soiréen bestehen seit fast 30 Jahren. Ihr haben wir es vorzugsweise zu danken, daß uns Mozarts, Haydns, Beethovens Instrumentalmusik bekannt geworden sind. — In dem am 30. Januar 1842 stattgefundenen Concert der Singakademie kamen folgende Werke zur Aufführung: 1) G. F. Händel's Psalm „Herr [illegible]“ und 2) L. Cherubini's große D moll-Messe. Ebenso die Messe hatte sich das ungetheilteste Beifall von Seiten des Publikums zu erfreuen, was wirklich allgemein die Wiederholung dieses Werkes. Herrn Director Rungenhagen wird man es Dank wissen, daß er seine Aufmerksamkeit nunmehr auf ein von der Singakademie bisher nur wenig beachtetes Gebiet der Messen zu [illegible] gerichtet. — Die Instrumentirung dieser Psalmen und Cherubini's Messe scheint uns ein Meisterstück zu seyn. Neben einem großartig angelegten, vollkommen und reichen umgearbeiteten Meisterwerke wie dem von Cherubini, vermag sich auch Psalm nicht herrlichste Wirkung hervorzubringen. Herr Director Rungenhagen scheint diese Sympathien auch sehr wohl gefühlt zu haben, indem er sich bemühte, diese Werke theils durch Verstärkungen, theils durch Umwandlung der Soloshätzen in Chorsätze anzubringen. — Uebrigens scheint in diesem Psalm auch die Stimmlage in Rücksicht auf Virtuose Wunsches zu wünschen übrig. — Donnerstag den 27. Januar 1842 zur Erinnerungsfeier Mozart's, Concert vom Kapellmeister C. Möser. In diesem Concerte kamen folgende Musikstücke zur Aufführung. 1) Ouverture aus Cosi fan tutte. 2) Duett aus Titus (Akt I Nr. 4). 3) Clavierconcert von Mozart, Op. 38. 4) Terzett aus Titus (Akt II Nr. 14). 5) Duo [illegible] aus der Zauberflöte. 6) Rondo und Bravurarie aus Constanze (Akt I Nr. 3) 7) Quintett für [illegible] (g moll), von Mozart. 8) Duett aus Titus (Akt I Nr. 5.) [illegible] aus derselben Oper — „Parto“ — mit obligater Clarinette. —

Die Gesänge wurden vortrefflich von den Damen Schenk und Löwe und Herren Bötticher [illegible].

In dem Abonnementconcert (Nr. 75) ließ sich der junge talentvolle Aug. Möser mit [illegible] Mozartschen Quintette Herr Kapellmeister C. Möser hören. Am meisten Eindruck machten die Herren Nr. 3, 4, 7 und 8. — Ein sehr belohnendes Concert! —

London vom 26. Januar. Bei dem Festmahl in der St. Georgs-[illegible], das der Taufe des Prinzen von Wales folgte, machten die Musikbanden der Leibgarde und des 72 Regiments (Hochländer) die Tafelmusik. Zur rechten Seite saß die Königin [illegible], auf der Linken der König von Preußen zur Rechten der Königin die Königin, zu ihrer Rechten der König von Preußen, zu ihrer Linken der Herzog von Sussex. Prinz Albert saß J. Maj. gegenüber. Die Minister saßen zu beiden Seiten der Königin. J. Maj. sprach während der Tafel fast unablässig mit dem König von Preußen. Auch vor dem Schlusse der Tafel spielte einer der Sackpfeifer des Hochland-Regiments den Dudelsack, zu welcher Weise die Dichter [illegible] gedichtet hat, mit dem bei dieser Gelegenheit [illegible] passenden Anfangsworten: „Wishing well [illegible]“ [illegible]

[illegible] Gleich nachher [illegible] zwei Gaskrfeuer von die Bank-tafel [illegible] [illegible]. Nach Beendigung der Tafel wurde durch die Gesellschaft [illegible] [illegible] [illegible]. Zweiter Toast sprach: Dem König der Preußen. Musik: [illegible] deutsche Arie. Dritter Toast [illegible]. Musik: God save the Queen. Vierter Toast sprach: Dem Prinzen Albert. Musik: [illegible]. Die Königin und die Damen zogen sich sofort zurück, [illegible] der Prinz Albert [illegible]. Doch [illegible] Tafel [illegible]. Um [illegible] Uhr begann in der [illegible]-Gallerie die Instrumental-Concert, [illegible] von der [illegible] [illegible]. Es [illegible] deutsche Musik. [illegible] 1. Ouverture der [illegible], [illegible] Symphonie von Mozart. [illegible] Symphonie von Beethoven. [illegible] 2. Ouverture zu [illegible] [illegible], [illegible] und [illegible] [illegible] von Mendelssohn.

München, den 20. Januar. Von [illegible] Oper [illegible] haben Sie bereits [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Musik [illegible] [illegible] [illegible]. Wir [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] nachzutragen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Intendant [illegible] [illegible] [illegible] Paris [illegible] [illegible] um 2000 Francs [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] nicht [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gebrauch zu machen. Damals [illegible] in den [illegible] Tagesblättern [illegible] [illegible] [illegible], welche die ganze [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] deutschen Dichter [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Dichter [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Ausdruck [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] am 22. d. M. in [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] werden. Musik von Halevy, Text von St. Georges, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Abänderungen. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. In den [illegible] Opernterte [illegible].

Auf dem Wege [illegible] [illegible] [illegible] den französischen Dichter [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Dichtung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Paris um 20,000 Fr. [illegible] [illegible] [illegible] Münchener Oper um 2000 Fr. [illegible] [illegible]. Daß er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Paris zu [illegible] werden. *)

Dritte Periode.

Die Leipz. allgem. Ztg. vom 30. December 1841 meldet, daß der Componist [illegible] [illegible] gestorben sei. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

In Nr. 31 der Leipz. Allgem. musik. Ztg. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Jahre 1842). [illegible].

Im November 1841 starb zu [illegible] der bekannte [illegible] [illegible] [illegible]. Er war zu [illegible] im Jahr 17[illegible] geboren. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 250 Stücke [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Aus der „[illegible]" (vom 30. Dec. 1841) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Der Dresdener [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Theater [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Der Hamburger Correspondent vom 12. Januar 1842 bringt folgende Notiz: „[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in München als [illegible] [illegible]." — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Es ist aber kein [illegible] [illegible] [illegible].

Am 1. December 1841 wurde in [illegible] vom 10. December 1841.)

Die Leipziger Allgem. Zeitung vom 4. Januar 1842 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Herr Capellmeister [illegible] [illegible] [illegible] Sr. Majestät dem Könige von Preußen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

*) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. D. Red.







Vierter Jahrgang. | Nr. 8. | 24 Februar 1842.

Harmonie und Melodie,

nach ihrem Ursprunge und gegenseitigen Verhältnissen, vom Standpunkt der mathematischen Tonlehre dargestellt *).

§. 1. Wenn, wie nicht in Abrede zu stellen ist, eine historische Darstellung des Entwickelungsganges, den die Harmonie von ihrem in's Dunkel des Mittelalters sich verlierenden Ursprunge genommen hat, ein ebenso verdienstliches, als von denjenigen, welche die Musik nicht als eine bloße mechanische Fertigkeit, sondern zugleich als einen der edlern Gegenstände des Wissens betrachten, mit Beifall aufgenommenes Unternehmen seyn möchte, so wird doch andrerseits eine hierauf sich beziehende Untersuchung nur dann mit dem gewünschten Erfolge eingeleitet werden können, wenn zuvor, was wie ich glaube noch nicht geschehen, eine andere über Begriff und Verhältniß dessen, was wir mit den Worten Melodie und Harmonie zu bezeichnen pflegen, nach ihrem ganzen Umfange erledigt seyn wird. Demnach sind es nicht Beiträge zu einer Geschichte der Musik, die hier geliefert werden sollen, sondern solche, die das gegenseitige System zum Gegenstande haben, und welche zugleich dazu dienen sollen, einer bisher nicht beachteten, schwer zugänglichen und deshalb vereinzelt dastehenden Wissenschaft die Achtung und Anwendung zu verschaffen, deren sie sich bis jetzt noch nicht erfreut hat, ich meine die mathematische Tonlehre, sonst auch Kanonik oder musikalische Metrik genannt, welche von den Musikern selbst als Theil einer physikalischen Wissenschaft [1]) nur nebenbei, oder in einem Anhange und daher nur stiefmütterlich behandelt worden, daher wir zwar über die physikalischen Erscheinungen, welche Schall und Klang darbieten, so wie über die daraus für Construction musikalischer Instrumente hervorgehenden Folgerungen, vortrefflich belehrt sind, dagegen aber als Ertrag der Kanonik nichts weiter als die gleichschwebende Temperatur zu rühmen wissen. Nebenbei wird wohl auch als eine etwa wissenswerthe Notiz in musikalischen Schriften mitgetheilt, daß dem vollkommnen Dreiklang die Zahlen 4 5 6 entsprechen, aber damit hat es denn auch sein Bewenden. Auf die tiefere Bedeutung dieser und anderer Zahlenverhältnisse ist man entweder gar nicht eingegangen, oder hat man sich, was noch schlimmer ist, auf eine einseitige und oberflächliche Betrachtung beschränkt, aus welcher denn, wie natürlich, allerlei unhaltbare und pedantische Regeln [2]) hervorgingen, durch deren Beseitigung sich Gottfried Weber ein unbestreitbares Verdienst erwarb. Dennoch aber ist ihm [3]), wie ich glaube, mit Recht der Vorwurf gemacht worden, daß sein System, als allein auf Abstraktion aus den Meisterwerken der Tonkunst sich stützend, einer wissenschaftlichen Grundlage entbehre, so wie er in der That bescheiden genug war, nur von einem Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zu sprechen, so daß nach seiner Meinung kein System im eigentlichen Sinne des Wortes gefunden werden kann. Der Inhalt aller musikalischen Theorie beruht, wie Weber richtig bemerkt, auf Technik und Aesthetik, nur möchte Vieles, was von ihm in die Technik aufgenommen wurde, der Aesthetik angehören, so wie überhaupt bei'm Vortrage

---

*) Der verehrte Herr Verf. bezieht sich in dieser Abhandlung wiederholt auf eine andere, „Versuch einer vollständigen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen mathematischen Zahlenverhältnisse", [illegible] sehen es indessen nicht wesentlich dieselbe vorangehen zu lassen, und da manche Umstände ihr eine spätere Aufnahme derselben geboten, so glauben wir nichtsdestoweniger gegenwärtigen höchst interessanten Aufsatz hier schon folgen lassen zu können. D. Red.

1) Indem ihr, während sie doch in der allgemeinen Musiklehre sowohl, als auch wie bei [illegible] zum Theil zu sehen, als Einleitung oder Vorbereitung einzelner Lehrsätze in der Compositionslehre ihren Platz finden sollte, eine so zweideutige Stellung angewiesen wurde, so war die natürliche Folge davon, daß die Musiker von sich wiesen, was die Musiker hierselbst als das Geschäft der Musiker betrachteten. Dazu kommt, daß Werke wie Türk's Anleitung zu Temperaturberechnungen eben nicht zur Lektüre einladen, und die Musiker gewöhnlich von nichts, als der, unmittelbaren Genuß verschaffenden Praxis hören wollen.

2) Als Beispiel stehe hier die von der Vorbereitung der Quarte in der zweiten Umkehrung des Dreiklangs. Die Quarte soll, darum, weil in der Reihe der natürlichen Zahlen mit die Quinte [illegible] Grundton [illegible] eine Dissonanz seyn. Weil nun Weber, der die Meisterwerke der Tonkunst fleißig studirt hatte, eine solche Behauptung abgeschmackt fand, so konnte eine Wissenschaft, die scheinbar solche Resultate zu Tage förderte, bei ihm sich keines sonderlichen Ansehens erfreuen. Aber abgesehen von dem, was aus den von Weber beobachteten Thatsachen hervorgeht, sieht man leicht ein, wie aus der Beschaffenheit der natürlichen Zahlenreihe eine falsche Consequenz gezogen worden, da ja auch [illegible], so wie die kleine Terz des Grundtons in solcher nicht enthalten sind.

3) Köhler in der Cäcilia von [illegible] 3. Bd. 1 Heft.

der Compositionslehre sich beide nicht füglich, und dürfen jedoch deshalb nicht von einander getrennt lassen. — Bei einer wissenschaftlichen Behandlung wird man sich aber nicht desto weniger bewußt werden müssen, welchen Antheil die eine oder die andere oder vielleicht beide zugleich an der und jener Regel hat, woraus sich zugleich die [illegible] gemäße Gültigkeit derselben, oder die [illegible] Ausnahmen ergeben werden. Es ist eine unabweisliche Aufgabe der Theorie, die Grenze zwischen Dem, was die Musik mit andern Künsten gemein hat, und Dem, was ihr eigenthümlich zukommt, zu ermitteln, wenn schon diese Grenze sich nicht gerade haarscharf wird bezeichnen lassen. Einheit des Mannigfaltigen, und zwar [illegible] auf glänzende Weise hervortretende, aus der, der Idee des Künstlers eigenthümlichen Anschauung entsprungen, und das Gefühl Dessen, der sich dem Kunstgenuß hingiebt, in dem Grade ansprechende, daß letzteres in seinem Objecte aufgeht, und mit dem die schaffenden Genius in eins zusammenfällt: Dies ist die für jede, die Verwirklichung des Schönen bezweckende Kunst allgemein giltende Forderung[4]). Da aber das Schöne nur vorhanden ist, insofern es erscheint[5]), so muß nach Verschiedenheit der Darstellungsmittel sich auch das eigenthümliche Wesen einer jeden Kunst offenbaren. Erst dem äußerlich sich Darstellenden, wenigstens als solchem aus zunächst entgegentretenden Stoffe[6]), das geistige Leben der Idee eingehaucht werden, so wird durch die Eigenthümlichkeit des ersteren zugleich die Auffassung des letzteren bedingt. Daher kommt es denn auch, daß die eine Kunst nicht das, was die andere zu leisten vermag, und jede ihr eigenthümliches Gebiet[7]) beherrscht. Das, was im ferneren Stoffe materieller Natur ist, bildet den Gegenstand der von jeder Kunst vorausgesetzten Technik. Auch in dem technischen Elemente ist eine gewisse Einheit des Mannigfaltigen wahrzunehmen, aber diese wird von der objectiven Natur desselben [illegible] Zuthun des Künstlers gegeben, und ist eben deshalb nicht als Schönheit, sondern als Regelmäßigkeit zu bezeichnen. Vermöge ihres rein objectiven Charakters vermag die Regelmäßigkeit, als solche, nicht auf unser Gemüth, sondern einzig und allein auf unsern Sinn und den Verstand zu wirken. Ein vorübergehendes Wohlgefallen mag sich damit allerdings verknüpfen, aber dieses ist durchaus nicht ästhetischer Natur. So wird z. B. Niemand eine noch so sauber ausgeführte Zeichnung irgend einer mathematischen Figur im höheren Sinne des Wortes schön finden. Das hier erhält lediglich das der Zweckmäßigkeit und der mechanischen Fertigkeit, welche diese Vollkommenheit zu erreichen im Stande war. Nichts desto weniger aber stehen diese einer niedern Ordnung angehörige, und in der Beschaffenheit des technischen Materials einer Kunst begründete Einheit des Mannigfaltigen, jener höheren und künstlerischen zur Voraussetzung, indem an einem unvollkommenen Stoff die Idee des Schönen sich unmöglich verwirklichen kann. Sonach ist die [illegible] Einheit, oder die äußere Vollkommenheit, ohne darum das Wesen des Schönen selbst auszumachen, doch eine unerläßliche Kunstforderung[8]). Gäbe es keinen Stoff, der diese Bedeutung erfüllte, so würden dadurch die [illegible] schönen Künste ausgehoben. Stellen wir uns vor, daß es ein Volk gäbe, dem der Unterschied der Dissonanzen und Consonanzen ein völlig gleichgültiger wäre, so müßte diesem zugleich die Empfänglichkeit für Musik abgesprochen werden, wenigstens in so weit dieselbe auf Melodie und Harmonie beruht. Es folgt also die Kunst eine Bildsamkeit und Empfänglichkeit des Stoffes voraus, nach welcher derselbe schon an und für sich eine gewisse Gesetzmäßigkeit darbietet, die in die höhere des Kunstproducts mit aufgenommen wird. Dabei offenbart sich aber die auf künstlerischer Thätigkeit und Anschauung beruhende Einheit des Mannigfaltigen auf eine von der materiellen wesentlich verschiedene Weise. Denn auf Seiten der letzteren treten wir die Nothwendigkeit der Natur, auf der der andern die Freiheit des Geistes an. In einer von Meisterhand ausgeführten Zeichnung oder Gemälde treten die geometrischen Formen nicht scharf und umschrieben, sondern in einer gewissen Abrundung und milden Uebergängen, so wie auch die Farben nicht in einer solchen Sonderung, und nicht in der elementaren Reinheit[9]), wie sie durch die Strahlenbrechung des Prisma's sich zeigen, hervor; die Regelmäßigkeit und Symmetrie in Werken der

4) Meiner innern Ueberzeugung folgend, suche ich die Betrachtungsweise [illegible] die Hauptsätze der Theorie der Kunst bei den Alten [illegible] [illegible] Emmanuel Müller [illegible] [illegible] habe ich aber die Idee des Schönen und das damit Zusammenhängende [illegible], und einer Abhandlung des Gerathenden [illegible] 19 welche sich in dem Programm des [illegible] Gymnasiums von 1840 befindet:
„Die Idee der Aesthetik, [illegible] [illegible] [illegible] nach [illegible]"
Sollte hierbei, da ich das Zerstreute zusammenstellen mußte und daher nicht wörtlich entlehnen konnte, ein Irrthum in der Auffassung oder in der Anwendung mitunter laufen, so käme er lediglich auf meine Rechnung. Vergl. S. 13 u. 17 [illegible]

5) S. 16 der angeführten Schrift.

6) In den Werken der Dichtkunst besteht der eigentliche Stoff aus Vorstellungen und Gedanken, als Ausdruck von Anschauungen und Gefühlen. Die musikalische [illegible] eines Gedichts, so wie die Rücksicht auf den Klang der einzelnen Worte, die mitunter genommen wird, ist eigentlich ein musikalischer Zusatz.

7) Daher kann man Gotthold [illegible], wenn er gegen die sogenannte [illegible] [illegible], nur beistimmen, sogar wenn Verehrern der Fabel einer solchen Erklärung [illegible].

8) Wenn ich vorher sagte, daß sich die Grenze zwischen Technik und Aesthetik nicht immer vollkommen genau ziehen lasse, so hat das eben darin seinen Grund, daß die Kunst ihre Schöpfungen nur aus dem Stoffe hervorgehen läßt, der ihrem Streben [illegible] ist. Deshalb könnte sogar die Technik, insofern sie sich nicht auf bloße Kenntniß des Stoffes, wie z. B. in der Malerei der Farben beschränkt, sondern zugleich die aus dieser Kenntniß für Ausübung der Kunst hervorgehenden Folgerungen umfaßt, als ein Theil der Aesthetik der betreffenden Kunst betrachtet werden.

9) Ganz analog verhält es sich in der Musik mit den Tonverhältnissen der ursprünglich für die wohlklingenden Intervalle gefundenen Schwingungsverhältnisse. [illegible] [illegible] Stimmen [illegible] und [illegible] mit bestimmter Verhältnissen der Farben als einzelne Lichtpunkt hervortreten [illegible] [illegible] der Reinheit der [illegible] und in besonderen Fällen auch die der reinen Tonhöhen, wenn sie [illegible] Stimmen in ihre ursprüngliche Reinheit [illegible] werden, einen [illegible] Effect. Vergl. darüber meinen „Versuch einer [illegible] Begründung der für die wohlklingenden Intervalle allgemein angenommenen mathematischen Zahlenverhältnisse" S. 19.

schönen Baukunst ist nicht von der Art, daß sie der Mathematiker, als solcher, aus wenig gegebenen Bedingungen zu construiren vermöchte, obschon er deren Größenverhältnisse hinterher zu berechnen vermag, wenn das Künstlers Ideal in Stein [illegible] ist; sondern es bringt sich nicht mehr dir unsre Augen, und für den prüfenden Verstand unergründliche Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks unter scheinbarer Regellosigkeit und Willkühr, während es doch unmittelbar auf Anschauung und Gefühl mit aller Macht der Schönheit wirkt, und die volle Befriedigung durch nichts gestört wird. Gegensätze der Art, wie Licht und Finsterniß, Uebereinstimmung und Zwiespalt, werden entweder durch verschmelzende Uebergänge versöhnt, oder zu einer contrastirenden Wirkung einander gegenübergestellt. Die höhere Einheit liegt hier im Begriff und in der idealen Auffassung, die der Kunst in ihrer erhabenen Bedeutung eigenthümlich ist. Von zwei Gegen-Vorstellungen wird die eine nur immer in Beziehung auf die andere in ihrer Wahrheit erkannt; gegenseitig spiegeln sie sich in einander ab, der Schatten hebt das Licht heraus, und die entgegengesetzten Pole sind gerade diejenigen, welche einander anziehen. Es ist eine feine psychologische Beobachtung, daß zartfühlende Menschen gerade für die Aufregung durch das Schreckliche am empfänglichsten erscheinen, obschon dieser Satz mehrfachen Ausnahmen unterworfen, und zum Theil auch Mißverständnissen ausgesetzt seyn kann. Doch sehen wir sogar Freundschaft und Liebe durch Neigungen entgegengesetzter Natur begründet werden, Beweis genug dafür, daß die Gegensätze sich einander nähern, sich ausgleichen und gegenseitig einander zu ergänzen suchen. Die Kunst, als aus der Tiefe des menschlichen Gemüthes entsprungen, bringt demnach eine Einheit von weit mächtigerer Wirkung hervor, als die ist, welche in dem von ihr geformten Stoffe unmittelbar angetroffen wird, und eben deshalb zum Theil aufgehoben wird, um mit desto glänzenderem Erfolge hergestellt zu werden. Denn nicht allein schauen wir alsdann die in dem Kunstwerke vorhandene Einheit des Mannigfaltigen an, sondern wir fühlen uns selbst zugleich damit in der unmittelbarsten Beziehung, die uns mit dem Objekte unserer Anschauung identificirt. Hat der Kunstgenuß diesen Gipfel erreicht, so ist damit der zunächst sinnliche Anschauung zu einer geistigen verklärt, und das Endliche ist nunmehr Ausdruck des Unendlichen geworden. Wäre man von der höheren Würde der Kunst jederzeit vollkommen durchdrungen gewesen, so hätte man es sich nie einfallen lassen, das geheimnißvolle und unergründliche Wesen derselben in die engen Grenzen der mathematischen Berechnung [10]) einzuschließen. So geht denn auch die Musik über diesen beschränkten Kreis hinaus, und,

wenn wir demungeachtet von der mathematischen Bestimmung der Intervallengrößen ausgehen, so geschieht dies lediglich in der Absicht, um den Antheil, den sowohl die Technik als der Aesthetik an den Schöpfungen der Tonkunst haben, nach ihrem wahren Umfang und Verhältniß würdigen zu können. Auch wird man, vom Standpunkte der mathematischen Tonlehre aus unternommenen Untersuchung um so eher und sicherer zu dem erwünschten Ziele führen, als bis jetzt von den Resultaten ähnlicher Untersuchungen noch keine ausdrückliche und systematische Anwendung auf die Theorie der Musik gemacht worden, und bei der Schwierigkeit einer solchen Unternehmung, so wie bei dem Zwiespalt der philosophischen Schulen nicht sobald zu erwarten steht.

§ 2. Es bedurfte, wie bekannt, einer geraumen Zeit [11]), ehe der ganze Reichthum der Harmonie sich in der Fülle entfaltete, in welcher er uns jetzt in großartigen Meisterwerken der Kunst majestätisch entgegen tritt, und nur, als dieser Richtung kaum zu erweiterndes Feld des Ruhmes dem genialen Tondichter eröffnet. Dagegen ist noch einer Art von Reaktion in den bedeutendsten Tonwerken unsres Jahrhunderts das Streben sichtbar geworden, dem selbstständigen Wesen der Melodie, welches in der Epoche der Ausbildung der Harmonie allzusehr in den Hintergrund getreten war, nunmehr die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Nicht mehr soll die Melodie aus der zufälligen Aufeinanderfolge, der, wo es etwa die engere Verbindung zu erheischen schien, durch eingeschobene Zwischentöne hie und da ausgefüllten Akkordenintervalle hervorgehen [12]), sondern vielmehr die Harmonie selbst, in der poetischen Musik nichts Anderes seyn, als die **Verbindung mehrerer zu gleicher Zeit ertönenden Melodien** [13]). Es wird aber in der Theorie, wenn sie sich wissenschaftlich seyn soll, auf Das zurückgegangen werden müssen, was die Harmonie, abgesehen von der Melodie, an und für sich ist, indem nur so ein richtiges Verhältniß erlangt werden kann. Auch seiner allgemeinsten Bedingung

---

10) Nach Leibnitz ist die Musik eine mathematische Wissenschaft, und als solche eine zu allen Zeiten und bei allen Völkern wesentlich gleiche, so daß wirkliche Verschiedenheiten nicht auf Verschiedenheit des individuellen oder nationalen Charakters, sondern auf entschiedene Irrthümern, die von der einen oder andern Seite nothwendig begangen seyn müssen, beruhen. Daher legt Leibnitz denn auch die beträchtliche Hoffnung, die Musik der Griechen, die ihrem größeren Theile nach für uns verloren ist, auf mathematischem Wege zu vervollständigen.

11) Als Beleg des Gesagten mag hier eine Bemerkung Kirnbergers (im 1. Theile der Kunst des reinen Satzes) stehen: Nach Faden, nach welcher der [illegible] aus dem Ueberrest der durchgehenden Note entstanden ist und es ursprünglich nur Dreiklänge gab. Daraus wird zugleich ersichtlich, warum so lange Zeit das Verhältniß 9 : 16 bloß bei dem [illegible] welchem Kreise in der Aesthetik und Metrik in der Composition eine erst in der neueren Zeit zu ihrem Recht verholfen, für das der Harmonie dadurch gewonnen wurde. Das Verhältniß 9 : 16 aus $\left\{\frac{3}{3} \cdot \frac{4}{4}\right\}$ entstanden, ist nämlich kein ursprünglich harmonisches.

12) Krause in der Aesthetik der Tonkunst S. 116. „Wir haben in der Musik keine andere Intervalle als die in den Akkorden gegebenen. Die Griechen hatten auch keine enharmonische von unsern enharmonischen wesentlich verschiedene.“

13) Diese Definition gibt Marx in seiner allgemeinen Musiklehre, so wie in der Compositionslehre gegeben. Nach Krüger ist Harmonie die Folge mehrerer mit einander verbundenen Melodie gegen die Folge verschiedener einzelner Töne. — „Eine Folge von Akkorden gleicht der Rede, welche aus Zusammensetzung mehrerer Worte entsteht.“ — Die Vergleichung ist lehrreich, als sie an und für sich schon einen auf das Gefühl wirkenden Mittheilung gleicht, nicht aber durchaus genau.

und Etymologie bezeichnet das Wort Harmonie überhaupt ein Zusammenpassen von verschiedenen Elementen, Einheit des Mannigfaltigen oder Uebereinstimmung der Theile mit dem Ganzen. Deshalb spricht man selbst da von der Harmonie, wo von etwas ganz Anderem, als von Musik die Rede ist, indem auf eine ähnliche Weise wie bei den Griechen die Musik als die gesammte geistige Ausbildung umfassend der Gymnastik als der körperlichen entgegen gesetzt wurde, die Musik auch bei uns zur Repräsentantin aller schönen Künste geworden ist. Aber auch in der Musik selbst hat das Wort Harmonie seine verschiedenen, weitern und engern Bedeutungen. Im allgemeinsten Sinne wurde es auch hier von den Griechen gebraucht, denn es bezeichnete nichts Anderes, als die kunstgerechte Verbindung von Tönen überhaupt [13]) und die besondere Art, wie solche in den verschiedenen Stimmungsweisen, die selbst den Namen von Harmonien führten, zu Stande gebracht wurde. Die Melodie, als beruhend auf den Consonanzen der Octave, Quinte und Quarte, galt insofern selbst als Harmonie und es ist auf Grund historischer Zeugnisse bezweifelt worden, ob sie je eine andere gehabt haben. Nach unseren Begriffen bezieht sich das Wort Harmonie gewöhnlich nur auf eine gleichzeitige Verbindung von Tönen, hat aber demungeachtet noch immer eine doppelte Bedeutung. Denn in den meisten Fällen denkt man dabei an die Gleichzeitigkeit mehrerer successiven, oder an die Succession von gleichzeitigen Tonverbindungen, je nachdem man einen mehrstimmigen Satz von dem einen oder dem andern Standpunkt betrachtet. Also ist es nicht die Gleichzeitigkeit an und für sich, sondern das gegenseitige Verhältniß von Gleichzeitigkeit und Folge, welches den Begriff nach seiner umfassenden Bedeutung ausmacht. Da aber hier zwei ganz entgegengesetzte Momente, das der Ruhe und das des Fortschreitens zur Einheit verbunden sind, so hat die Analysis, d. h. die Theorie, welcher in dieser Beziehung, da ihr die Praxis als Synthesis vorangegangen, das Kunstmäßig-Verbundene in seine Bestandtheile auflösen muß, die Aufgabe, jedes jener beiden Momente in seiner Besonderheit zu betrachten, indem man nur auf diesem Wege zu objectiv geltenden Begriffen gelangen kann. Auch könnte bei dieser Betrachtungsweise sich das Resultat ergeben, daß die in der Musik verbundenen Bestandtheile in dieser ihrer Verbindung Etwas von ihrer ursprünglichen Natur, um die höhere Einheit des Mannigfaltigen hervorzubringen, aufgeben müßten [14]). Es bezeichnet demnach das Wort Harmonie in seiner engsten und eigenthümlichsten Bedeutung nicht eine gleichzeitige Verbindung von Tonfolgen, sondern von einzelnen Tönen, und ist in dieser Auffassung fast gleichbedeutend mit Akkord [15]), daher man denn von einzelnen zur Familie einer Tonart gehörigen Harmonien spricht, deren kunstmäßige Verbindung mit demselben Worte nach seiner allgemeinern Bedeutung bezeichnet wird.

§. 3. Gegenüber der Harmonie behauptet die Melodie so mehr als einen Bezug ihr eigenthümliches und selbstständiges Wesen [16]). Sie ist es, welche, da die Musik ungleich den im Raume sich darstellenden Künsten [17]) sich fortschreitender Mittel bedient, die Hauptrichtung derselben und ihren eigentlichen Inhalt darstellt. Nur auf eine unvollkommene und unbestimmte Weise wird durch die bloße Gleichzeitigkeit der vernommenen Töne ausgesprochen. Nur ein vorübergehendes Wohlgefallen erwecken in uns Eindrücke der Art, wie sie das Zusammenklingen harmonisch gestimmter Glocken oder der verschwimmende Ton der Aeolsharfe hervorzubringen vermögen. Nichts wie uns näher Verwandtes, oder aus unserm eigenen Gemüthe Entsprungenes spricht uns hier an, wofern nicht etwa eine auf dem Wege der Ideenassociation von Außen hinzukommende die Seele ergreifende Vorstellung, wie z. B. die von kirchlicher Feier oder die von einer anmuthigen Gegend und dergl. mehr, was entweder von der Phantasie herbeigebracht, oder durch einen, zu einem theatralischen Effekt sich gestaltenden, Verein von Zufälligkeiten veranlaßt wird, sich damit verknüpft. Eine solche Affektion wird, wie mächtig sie sonst auch seyn mag, noch immer keine musikalische zu nennen seyn [18]). Einzelne Akkorde, deren Zusammenhang wie bekannt auf den Schwingungsgesetzen der Aliquottheile einer vibrirenden Saite beruhen,

14) Schadal in seiner „Uebersicht der Schau- und Klangsehre“ (Mainz 1827) erklärt Harmonie als eine schickliche Verbindung von Tönen, und Akkord als ein schickliches Zusammenklingen von mehr als zwei Tönen. Demnach scheint auch er bei dem Begriffe von Harmonie den i. e. Unterschied einer simultanen und successiven Tonverbindung zu abstrahiren. — Bei den Griechen hatte die Harmonie nach dieser Auffassung dem Rhythmus entgegen, der vielmehr von der Verschiedenheit der Tonfülle ausgeht.

15) Dieser Fall ereignet sich mitunter auch bei der Temperatur der absolut reinen Tonverhältnisse.

16) Wenn man mit Schadal Akkord als einen schicklichen Zusammenklang von mehr als zwei einzelnen Tönen definirt, so ist auch hier eine doppelte Betrachtungsweise möglich. Ein solcher Zusammenklang kann an und für sich aus passenden Tönen bestehen, ohne in dem harmonischen Gewebe seine richtige Stellung zu haben, und umgekehrt kann in dem Zusammenhange mit andern Akkorden gerechtfertigt seyn, während er aus Elementen besteht, die sich an und für sich nicht vereinigen lassen. Akkord als gleichbedeutend mit Harmonie ist ein einzelner Zusammenklang von Tönen, deren Vereinigung an und für sich das Gefühl von etwas Zusammengehörigem bewirken.

17) Krause S. 118 legt auf die „selbstständige Melodie“ allein Melodie ein nicht unbedeutendes Gewicht. — „Mehrere Völker des Alterthums und der Gegenwart üben schöne, einfach harmonische aus. Die altgriechische Musik hatte nur Melodie und Rhythmus.“

18) Man wird diesen Ausdruck nicht mißverstehen, da die Tonkunst sich eigentlich nur auf die rhythmischen Bewegungen im Raume bezieht, und die Symmetrie der Gruppen nur ein von Außen hinzukommendes Element ist.

19) Uebrigens ereignet es sich nicht selten, daß selbst die wirkliche Musik entweder zugleich, oder schon vor dem die beabsichtigten Effekt einem andern ihr fremden Reiz hervorbringt. Kann ist z. B. bei Jagdstücken der Fall, bei denen man, wenn die Gegend und die Umgebungen das Gemüth zur Heiterkeit stimmen, eine viel Effekt liegt, es mit der Reinheit der Verhältnisse nicht so genau nehmen. Er behält unter andern auch ein, zuerst in freier Natur ihm überaus gefallendes Musikstück noch lange einen für uns eigenthümlichen Reiz, abgesehen von dem innern und objektiven Gehalte des Tonstücks selbst, der ihm ein sehr untergeordneter dabei aber dem musikalischen Gedächtniß sich leicht einprägender ist.

sind diesem ihrem elementarischen Ursprunge nach zu objektiv, um ohne Weiteres dem Ausdruck einer subjektiven Empfindung angemessen zu seyn. Wenn Krause in seiner Aesthetik sagt, daß der Ton als Aeusserung des innern Lebens seine tiefste Bedeutung habe, so muß dies doch weit mehr von der Melodie gelten, in welcher sich zugleich das allgemeinste Attribut des Lebens, nämlich das der Bewegung wiederfindet, welches in dem einzelnen Tone, und in dem einzelnen Akkorde, vermöge der Schwingungsgesetze zwar ebenfalls, aber nur dem Keime nach enthalten ist, der auf eine weitere Entwicklung hindeutet. Zugleich mit dieser Entwickelung erscheint nothwendig auch der Rhythmus, als das Gesetz aller schönen Bewegung, welcher abgesehen von dem Unterschiede hoher und tiefer Töne allein schon an und für sich die geforderte Einheit des Mannigfaltigen auf eine, aus der Subjektivität des schaffenden Künstlers angemessene Weise, zu Stande zu bringen vermag. Diese Einheit beruht auf einer gleichen Anschauung des schaffenden Künstlers und des Kunstempfänglichen, welche beide von Dem, was in der Zeitfolge sich entwickelt, ein in ihrer Seele so zu sagen entstehendes Bild erhalten, welches zur Auffassung des Ganzen, ohne welche es keinen rechten Kunstgenuß geben kann, eine der unerläßlichen Bedingungen ist [20]). Die in der Zeitfolge vernommenen Töne werden von dem musikalischen Sinne als für dem Gemüthe wenigstens so lange, als zur Begründung des vom Tondichter beabsichtigten Eindrucks erforderlich ist, gegenwärtig bleibendes Ganze aufgefaßt, welches eben deshalb eine mehrfache Wiederholung der dem Gedächtniß besonders einzuprägenden Motive nöthig macht [21]). In der Zusammensetzung dieses Ganzen zeigt sich eine nicht zu berechnende Mannigfaltigkeit von Formen und Combinationen, deren Symmetrie an die der plastischen Kunstwerke erinnert, und welche die der Musik eben nur in der ihr eigenthümlichen Sphäre zu verwirklichen vermag, während das sinnliche Element, welches sie mit ihnen gemein hat, in ihr nur auf eine untergeordnete Weise zur Geltung kommt, denn immer ist es im Dienste der Melodie und in deren Gefolge, wo wir die Harmonie erscheinen sehen. Die Melodie ist die Seele der Musik, die Harmonie nur der Körper, in dem sie zur Erscheinung kommt, wie Schilling sagt. Treffend ist auch die von Marx gewählte Bezeichnung, wenn er von einer harmonischen Masse der Tonika oder Dominante spricht, die allein für sich schon sich in dieser Eigenschaft zu zeigen vermögen. Auch ohne ihr harmonisches Gefolge erscheint die Melodie als Königin der Musik. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß melodische Motive, die nicht auf Brechung von Akkorden beruhen, sich auf mehr als eine Weise harmonisch begleiten lassen. Man kann also sagen, daß die Melodie nicht von den sie begleitenden Akkorden abhängig ist, obschon sie durch dieselbe gehoben, und nach ihrer Beziehung auf eine bestimmte Tonalität und Tonart näher charakterisirt wird. Uebrigens hat man es mit Recht als Probe einer guten Melodie angesehen, wenn sie auch einzeln vorgetragen einen leicht faßlichen Eindruck macht. Wenn man dagegen zum Theil der Meinung gewesen ist, daß eine Melodie sich durchaus auf eine bestimmte einzelne Tonart beziehen müsse, so ist dies ihrem Charakter, nach welchem sie auch einen Uebergang aus einer Tonart in die andere in sich schließen kann, und überhaupt das Moment des Fortschreitens repräsentirt, durchaus zuwider. Eine Melodie vermag, einem Flusse vergleichbar, sich durch die Gebiete verschiedener Tonarten und Harmonien hindurch zu ziehen, ohne und diesen ihren Ursprung zu nehmen. — Desgleichen kann ein einzelnes melodisches Motiv mehreren Tonarten angepaßt werden, ohne, bei selbst unveränderter Tonhöhe, einer derselben ausschließlich anzugehören. Das, was wir Tonart und Tonleiter nennen, kommt erst durch Anwendung der Akkorde auf die, aller Melodie zu Grunde liegende, aus sieben Tönen bestehende, diatonische Folge zu Stande, wobei die letztere unabhängig von der Harmonie [22]) aus einzelnen Tönen gebildet werden sollen, an und für sich schon eine symmetrische Ordnung der Art enthält, daß abwechselnd zwei und drei große Tonstufen zwischen je zwei kleinen stehen. Soll nun der Anfang von einer solchen Reihe, nicht willkürlich — denn wir wissen, daß ein solcher Anfang sogar mit einem leiterfremden Durchgangstone gemacht werden kann —, sondern den Gesetzen der Harmonie gemäß bestimmt werden, so wird derselbe sich durch Anwendung der drei wesentlichen Akkorde der Durtonart sogleich ergeben, wenn man die, aus den Tönen der diatonischen Folge sich bildenden vollkommenen

---

20) Vergl. Weber a. O. S. 12—13 und 18.

21) Diese Forderung ist, wie man sieht, ästhetischer Natur, beruht aber ebenso auch auf der eigenthümlichen Beschaffenheit der Kunstmittel, als auf deren Verhältniß zum menschlichen Gehör, so daß diese und ähnliche Regeln aus mehreren Gründen zugleich ihren Ursprung nehmen, aus technischer Kenntniß des sinnlichen Stoffes, aus physiologischer der menschlichen Natur und aus den Forderungen der Aesthetik. Wenn Gottfried Weber den einen Dreiklang bildenden Satz beleuchtet, nach welchem das letztere eine Tonart, die ihm einmal sich eingeprägt werden muß, constant festhält, und sich nur durch besondere Mittel in andere, und zwar am leichtesten in nächstverwandte umstimmen läßt, so ist dies ein ganz richtiger und zum Verständniß der Musik unbedingt nothwendiger, jedoch von Weber zuerst aufgestellter Satz. Dabei kann aber der aus der Weg nach, in welcher von einer Trägheit oder Beharrlichkeit der ruhenden oder sich bewegenden Körper gesprochen wird, Kundschaft zu einem Mißverständniß Veranlassung geben. Denn das von Weber entdeckte musikalische Princip ist kein mechanisches und nicht einmal ein rein physikalisches. Das Gesetz als solches, enthält nur schon die Besonderheit des einzelnen Klanges oder Zusammenklanges, die Beziehung von mehreren auf einander sinnverbunden wird nur vermöge einer geistigen Kraft, erzeugt, aufgefaßt. Das was wir musikalisches Gehör nennen, beruht nicht lediglich und allein auf der Beschaffenheit unserer Gehörwerkzeuge. Immerhin mag die von Weber gewählte Ausdrucksweise beibehalten werden, sobald wir uns des Bildes bewußt bleiben, dessen Weber sich vielleicht selbst nicht vollkommen klar bewußt war, als er nach einer übrigens unverkennbaren Analogie die musikalische Terminologie bereicherte. Erinnern wir uns dabei, daß die Körperwelt gewisse Dinge mit der Geisterwelt gemein hat, als z. B. das des zureichenden Grundes.

22) Wir brauchen wohl nicht noch an eine Folge von fünf Quinten, deren Töne wie in die Oktave des Tones, von dem wir ausgingen, übertragen. (Vergl. meine früher genannte Abhandlung §. 6.) Es beruht also eine solche Folge lediglich auf den Konsonanzen der Octave und Quinte, während für die Akkorde noch ein dritter, die Terz, hinzukommt.

Dreiklänge nach ihrer gegenseitigen Beziehung[23]) betrachtet. Nicht immer ist der auf solche Weise bestimmte Anfangston der, mit dem die Melodien schließen; auch kann man sagen, daß die Melodie, als solche, sich noch vor der am Schlusse erfolgten Herstellung der harmonischen Einheit geltend mache. Da der Schlußton oder der Hauptton der im harmonischen Gewebe herrschenden Tonart ist, so ist es eben auch nur diese, welche die Endigung des Stückes auf einem solchen Schlußtone fordert. Ohne die praktische und in's Bewußtseyn tretende Anwendung der Harmonie würden wir die Nothwendigkeit der ausgesprochenen Forderung entweder gar nicht oder weniger entschieden empfinden.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Berlin am 20. Jänner 1842.

(Schluß.)

Unser Herr Professor Marx, der Componist des „Moses", hat seit einiger Zeit ein neues öffentliches Organ gefunden in dem hier herauskommenden „Piloten" von Theodor Mundt. Herr Marx unterstützt nämlich die Frau von Mundt, so sagt man, im Generalbaß. Dieser Baß hallt dann nach im Piloten. In diesen Tagen hat Dehn in diesem Blatte eine Meldung erhalten, die ich Ihnen hier mittheilen muß: „Das vortreffliche Buch vom Prof. Marx, „die alte Musiklehre etc." hat überall vieles Aufsehen erregt und der bekannte musikalische Theoretiker Dehn wird im Nächsten eine Schrift gegen dasselbe hervortreten lassen, in der er sich sogar vorgesetzt, in einem eigenen Kapitel mit Weg und Hand das Buch von Marx zu vernichten. Herr Dehn, glauben wir, verliert hier seine Fassung, und in diesem Kampfe möchten in der Hitze des Gefechts die Waffen leicht vertauscht werden, und Herr Dehn gegen seine Brust die Waffe gezückt sehen, die er selber vergiftete."

Aus Nr. 3 der Schumannischen Musikzeitschrift entnehme ich Folgendes: „Vor Kurzem stand in der Leipz. Ztg.: Meyerbeer habe sich in Dresden über eine Messe Reissiger's sehr anerkennend ausgesprochen. Ist es nicht undelicat, einen Pariser Componisten, dessen Ruf als Meister unter guten Musikern noch keineswegs feststeht, als Gewährsmann für die Güte eines Deutschen zu nennen, der wenigstens als brav und tüchtig von Allen längst anerkannt ist?" So weit Schumann. — Weiß Herr Schumann auch, daß man hier in Berlin so ziemlich allgemein seine Zeitschrift „die Bengel-Zeitschrift" nennt? Es steht sehr zu bezweifeln, ob sich Hr. Capellmeister Reissiger das Lob einer solchen Firma zur Ehre anrechnen werde, und Herrn Capellmeister Meyerbeer kann der Tadel des Leipziger Kunstforums nicht verletzen. — Der „indignirte Marx" wird wohl kein Anderer seyn, als Hr. Schumann! Da er sich so geringschätzend über Hrn. Meyerbeer auszusprechen beliebte, so muß ich ihn noch mit einem saubern Histörchen seines Berliner Correspondenten H. T. bekannt machen. Nun denke sich diese in aller Welt mit der Schreibart umherziehende — „Sänger" H. T. nahm sich unlängst die Freiheit, sich in Krakauer öffentlichen Blättern (später soll's auch in Schlesischen Blättern der Fall gewesen seyn) für einen Schüler des berühmten Capellmeisters Meyerbeer auszugeben! Meyerbeer — Lehrer von H. T.! — Das nenne ich Consequenz im Handeln von zwei Leuten, die auf Ein Ziel hinarbeiten. Der Eine faßt das Pferd beim Zaum, der Andere beim * * *.

Von diesem Dehn gehen seit Kurzem wieder die naselsten Geschichtchen im Publikum herum. Doch davon Nichts.

Dresden am 1. Februar 1842.

Die Concert-Saison scheint bei uns in dieser Winter-Saison kaum halb so reichhaltig wie andere Jahre, und so scheint es doch, als ob auch Dresden von der Theilnahmslosigkeit der meisten deutschen Städte gegen Concert-Vergnügen im höheren Sinne angesteckt würde. Seit unserem letzten Berichte nämlich hat nur Liszt, Miß Birmann (eine Sängerin von der italienischen Oper in London) und unser Clarinettist Kotte concertirt, so wie unser Lipinsky, Fr. Kummer, Kuhn und Müller ihre Quartett-Unterhaltungen gegeben. Bei Erwähnung dieser letzteren kann ich nicht umhin, die Behauptung auszusprechen, daß es vielleicht kein Streich-Quartett gegeben hat — selbst das Beethoven'sche unter Schuppanzig eingerechnet —, welches das unsere Capelle übertroffen hätte. Hier kommt die ganze Fülle der Poesie, welche in dieser Gattung liegt, in klarer, ungetrübter Schönheit zur Erscheinung, und es dürfte nicht zu viel behauptet seyn, daß keine bedeutende Intention des großen Tondichters verloren gehe. Eine rühmende Anerkennung verdient ferner die weise Verwendung der mitwirkenden Kräfte, wenn sich keine über die andere vordrängend, hervordrängen muß, denn nur macht z. B. Lipinsky oder Fritz Kummer die entschiedene Ueberlegenheit ihrer Geige und ihres Violoncells geltend. — Früher gaben diese Mitglieder unserer Capelle ihre Quartette nach einem gewissen Maßstabe auf gemeinsames Risico, jetzt aber kündigt sich Lipinsky als Unternehmer an, und wie verlautet, wird die Einnahme so vertheilt, daß jener anderthalb Drittheil, Kummer ein Drittheil und die beiden andern zusammen ein solches erhalten. — Besonderes Aufsehen hat es erregt, daß nur Haydn, Mozart und Beethoven — die Dii majorum gentium, wie neulich ein Correspondent im Local-Blatte anderswo — zur Aufführung gelangen, wenigstens ist bis jetzt diese Ehre nur Onslow ein einziges Mal widerfahren, und zwar mit einem Quintett, denn auch solche werden unter Zuziehung anderer Mitglieder der Königl. Capelle dann und wann gespielt. — Am 29. v. M. spielte Fräulein Mary Bomilet

23) Der Grundton des dreifachen Accordes steht zu den der beiden andern in unmittelbarem, d. h. consonirendem Verhältniß, wogegen letztere nur zu ersterem eine solche Beziehung haben.

die Marionne den ersten und zweiten Satz des dritten Pianoforte-Concertes von Moscheles (G-moll) im Hoftheater mit lebhaftem Beifall des Publikums. Es gewinnt in dieser Geschmacks-Periode des Clavier-Spiels gleich von vorn herein, einmal eine eigentliche Clavier-Composition schlechthin ungründlich zu lesen, einmal eine Dosis in dem schwachen Sandmeer der modernen Musik zu erblicken und so kann denn bei guter Ausführung, wie hier der Fall war, lebhafte Aeußerung der freudigen Theilnahme von Seiten der Leute von Geschmack nicht ausbleiben. Bei der Marionne erregt nicht nur das Wohlgefallen der Kenner in der Gegenwart, sondern auch gute Hoffnungen für die Zukunft. — Reissigers neueste Oper „Adèle de Foix", wird im Clavier-Auszuge bei Hofmeister in Leipzig gedruckt. Wir müssen aufrichtig bekennen, daß in diesem Werke ein großer und wahrer Fortschritt des Componisten sich kund thut, namentlich in der Composition des Gesanges, doch muß auch gesagt werden, daß weniger Modulationen und ausgeführtere Instrumentirung den Eindruck des Ganzen wesentlich erhöhen würden, der schon durch das Sujet oben nicht befördert wird. N. Simon, der über Alles sich weiß sich vernehmen läßt, hat sich mit dieser [illegible] von Unsinn der Phantasie, Hofsitte, den Formen der höheren Welt, mit diesem Produkte [illegible] und unverdorbenen Phantasie [illegible] Denkmal gestiftet; die ersten deutschen Componisten Seiten der Poesie wie des Sückels gleich schlecht gestellt. Reissiger ist wahrhaft zu beklagen, sein Talent und großes Wissen an so ein Stück Poesie verschwendet zu haben. —

Morlacchi's Stelle, um welche der Musik-Director Ritter Rastrelli angehalten hatte, wird nicht wieder besetzt, sondern dieser bleibt in seiner bisherigen, aber auf Allerhöchsten Befehl besser dotirten Stelle, und Capellmeister Reissiger hat auf Befehl Sr. Majestät eine jährliche Gehaltszulage von zweihundert Thalern bekommen.

Die Vorsteher des Pensionsfonds für die Witwen und Waisen unserer Kammer-Musiker haben beschlossen, zu dem bevorstehenden alljährlichen Palmsonntags-Concert ein Oratorium Morlacchi's zur Aufführung zu bringen. Wenn man auch M. um die Erhaltung seines Instituts Verdienste hat, so können wir doch den erwähnten Vorschlag keineswegs billigen, da diese große geistliche Musik-Akademie nur einmal im Jahre vorkommt und das Publikum mit Recht auf das Höchste sich dabei Rechnung macht.

Feuilleton.

Kleine Zeitung

Freiburg am 20. Januar. Die [illegible] und in diesem Jahre letzte Musikübung des [illegible] Musikvereins fand am Mittwoch den 22. December unter der Leitung des zweiten Musikdirectors Herrn [illegible] statt. Wir hörten als Eingang die [illegible] Ouverture zur Oper „Die Räuberbraut" von Ferdinand Ries, mit gewohnter Präcision ausgeführt. Hierauf folgte eine Cavatine aus der Oper „Der Graf von Paris" von Donizetti, vorgetragen von Fräulein Villinger, einer Schülerin des Vereins. Fräulein Villinger verbindet mit einer angenehmen Stimme ein vorzügliches Talent, das bei fortgesetztem Fleiße zu den schönsten Erwartungen berechtigt. Die dritte Nummer spielte unser rühmlichst bekannter Clavier-Virtuos Herr J. C. Kessler seine neueste Composition (ein Andante und Rondo), welche mit dem lebhaftesten Beifalle und dem einstimmigen Verlangen der Wiederholung von dem in allen Räumen des Gesellschaftssaales überfüllten Auditorium gehört wurde. Herr Kessler entsprach der Aufforderung durch sein Wiedererscheinen, überraschte uns aber durch den eben so meisterhaften als seelenvollen Vortrag des wunderschönen Liedes „die junge Nonne" von Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt, welche Ueberraschung einen neuen Beifallssturm herbeiführte. Einen gleichfalls herrlichen Genuß boten uns Fräulein Julie Haizinger, und Herr Heinrich Kuß in dem darauf folgenden Duett von Friedrich Kücken. Wir erinnern uns schon lange nicht etwas so Vollkommenes und Ausgezeichnetes gehört zu haben. Herrn Kuß's wohlklingender lieblicher Tenor, seine ächt künstlerische Ausbildung, sein schöner gefühlvoller Vortrag haben schon bei uns die gerechteste Anerkennung gefunden und öfters ein einstimmiges Lob geerntet. Hierauf sang Hr. Kuß neuerdings eine der schönsten Romanzen [illegible]. Nicht minderen Eindruck erwarb sich Fräulein Haizinger, die mit ihrer lieblichen Stimme einem gefühlvollen Vortrage und einer richtigen Intonation alle Zuhörer entzückte. Einen würdigen Schluß des heutigen Abends bildete das Finale aus der [illegible] Symphonie von Beethoven. Für die letzte Musikübung in diesem Jahre konnte kein passenderes Werk von den leitenden Herren Vereinsmitgliedern gewählt werden. Die vortreffliche Ausführung trug des genialen Meisterwerkes in jeder Hinsicht [illegible]. Ueberhaupt verdienen die Leistungen des Orchesters eine ganz besondere Auszeichnung; die [illegible] gelungenen Produktionen großer Meisterwerke gaben uns im Verlaufe dieses Jahres immer Gelegenheit zu bemerken, wie viel ächte Künstler wir in unserer Mitte zählen und welch bedeutende Kräfte der Anstalt zu Gebote stehen. Ohne Uebertreibung läßt sich behaupten, daß unsere Concertsaal in der Stadt der Bildung keinen geringen Platz [illegible] Ranges einnehmen, und daß besonders durch die eifrigen Bemühungen der Direktion, und das energische [illegible] Zusammenwirken des geehrten Ausschusses unsere Musikverein [illegible] und einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung genommen hat. Ein gewiß ebenfalls großes Verdienst ist [illegible] so vieler neuer schöner Talente, besonders im Bereiche des Gesanges, wodurch die hier entsprechende Bemerkung kräftig begründet wird. Allgemeines Interesse erwarben sich die zuweilen von Mitgliedern des Vereins eingeführten Proben ausgezeichneter Talente; die beginnende Vervollständigung der [illegible] Leistungen, die das Wirken des Musikvereins in uns weckt und [illegible]. Möge Jeder nach dieser in den Musik [illegible] ein gewisses Gedeihen möge stets die weiteren Bemühungen desselben lohnen.

X.

Darmstadt am [illegible] Februar. In der Mitte des nächsten Monats (8ten [illegible]) findet hier die Versteigerung der von dem berühmten Musikhistoriker Generalsuperintendent Dr. G. [illegible] hinterlassenen musikalischen Bibliothek statt. Sie besteht aus einer reichen Sammlung von [illegible] theoretischen Werken, musikalischen Schriften, Zeitschriften älterer und neuerer Zeit, so wie mehreren musikalischen Instrumenten.

Dessau am 2. Februar. Liszt, der Virtuose, ist jüngst in Berlin sind gestern darüber gefeiert worden, daß er die Studirenden, denen er in der zweiten Woche ein prächtiges Concert zu wohlthätigen Zwecken gegeben, und zu Ehren des Tages gab, und wobei er unter Anderem das Gaudeamus darauf spielte, nach Hause trugen. Hier hielt er unter Fenster des Gasthofs eine Serenade an die Stadt machen, die deren Versicherung für den genialen Musiker noch vermehrte. Es heißt, die hiesige philosophische Facultät werde Herrn Liszt zum Doktor der Musik ernennen.

Miscellen.

(Eine Stimmen-Speculation.) Vor einigen Jahren nahm ein Pariser Musikfreund drei Zöglinge auf, deren Stimmen zu den schönsten Hoffnungen berechtigten: einen Tenor, einen Baryton und einen Baß. Der Vertrag lautete bei allen Dreien auf Halbpart durch 10 Jahre. Der Speculant ließ sich die Zöglinge viel kosten, [illegible] — Da raubt ihm ein bösartiges Fieber den Baß. Kurz darauf verliert der Baryton in Folge einer Ausschweifung seine Stimme. Es bleibt nun nur der Tenor, dessen herrliche Stimme von Tag zu Tag an Reiz, an Umfang, an Kraft gewinnt. Schon macht die Königliche Akademie der Musik die glänzendsten Anerbietungen, da erobert der junge Sänger das Herz einer reichen Wittwe, die ihn dem Theater dadurch entzieht, daß sie ihn heirathet.

„Und unser Contract?“ rief der Speculant.

„Ich halte mich an den Buchstaben.“

„Auch gut!“ rief der Speculant. „Sie haben dreißigtausend Francs jährliche Renten gewonnen durch Ihre Heirath. Sie zahlen mir durch zehn Jahre fünfzehn Tausend.“

Die Angelegenheit wurde vor Gericht gebracht, und nächsten Monat wird der Prozeß in erster Instanz verhandelt werden.

(Nekrolog.) Zu Frankfurt a. M. starb am 19. Januar der vormals Großherzogl. Frankfurtische Concertmeister H. A. Hoffmann, ein geborener Mainzer, im Alter von 73 Jahren. — Zu Wetzlar starb kürzlich der Professor des Gesanges am dortigen Conservatorium Bandini, ein Italiener von Geburt, der sich früher in Paris aufhielt, und ein noch wenig hohes Alter erreichte. — In Paris ist der auch als geistreicher Komponist und überhaupt vielgebildeter Musik-Dilettant bekannte Militär-Unterintendant Jos. Franz Aloys Taurand, ein Schwiegersohn von Cherubini, mit Tode abgegangen. — In Petersburg starb der alte National-Componist Kaschin. — Das Theaterorchester zu Frankfurt a. M. verlor am 2. Januar noch seinen Vorgeiger W. Pauly durch den Tod. Derselbe war kaum 57 Jahre alt geworden. —

(Ole Bull.) Aus Christiania schreibt man, daß dort sich Ole Bull nach längerer Ruhe in seiner Vaterstadt in einem Armen-Concerte wieder habe hören lassen, und im Begriff stehe, eine neue größere Reise durch Europa und namentlich zuerst nach Deutschland anzutreten.

(Thalberg in Italien.) Mailänder Blättern zu Folge erregt der Enthusiasmus, den Thalberg durch seine Virtuosität in Italien erregt, [illegible], und es dürfte er der erste deutsche Virtuose seyn, der dort mit dem Instrumente einen Sieg über die [illegible] davon trägt, um so merkwürdiger, als das Instrument [illegible] Clavier ist. [illegible] Thalberg's Kunst [illegible] um so merkwürdiger erscheint, als Thalberg weit mehr doch auch dem Geist von dem bloßen Verstande,

vom durchgebildeten Geiste, denn von der Phantasie und dem erregten Gefühle erfaßt seyn will.

(Auszeichnungen und Beförderungen.) Dem Violinvirtuosen Ernst ward von dem König Großherzog von Luxemburg das Ritterkreuz des Ordens der Eichenkrone verliehen; und der namentlich durch die Oper „der Zigeunerin Warnung“ sehr vortheilhaft bekannt gewordene Componist und Claviervirtuos Julius Benedict (aus Stuttgart) ist zum Capellmeister an dem Drurylane Theater zu London ernannt worden, an welchem auch die Sängerin Adelaide Kemble engagirt wurde. Das erste Auftreten dieser daselbst und Benedicts Debut als Director hatte in der „Norma“ den Beifall statt.

(Die Grassini als Canzonen-Componistin.) Die ehemalige berühmte Sängerin Grassini, jetzt Gräfin [illegible], hat ein Canzonett mit italienischem Text componirt, „Il naufragio [illegible]“, welches in Mailand [illegible] als Gesandten [illegible] in einer Privatgesellschaft mit vielem Beifalle aufgeführt worden seyn soll.

(Cherubini legt die Direction des Conservatoriums in Paris nieder und sein Nachfolger — Auber.) Wie uns so eben durch ein Privatschreiben aus Paris gemeldet wird, hat Cherubini, der 80jährige Greis, nun endlich die Direktion des Conservatoriums zu Paris niedergelegt. Er war noch einer der Schöpfer dieser weltberühmten und in ihrer Einrichtung einzig dastehenden Anstalt, und das Szepter über dieselbe führte er 20 lange Jahre hindurch. Zu seinem Nachfolger ist Auber ernannt worden. Ob diese Wahl eine glückliche, muß die Zeit lehren. Jedenfalls mag Auber sich sehr geehrt, aber auch eben so sehr belastet fühlen, auf einer Bahn zu wandeln, — fortsetzen zu sollen, was ein Cherubini begonnen.

(Vollständiges.) Die „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“ hat das Oratorium von Hiller „die Zerstörung Jerusalems“ zur Aufführung gebracht. Die Kritik giebt sich alle Mühe, schonend und bedauernd in ihren Äußerungen sich zu gefallen, aber zu gestehen, daß Hr. Hiller der Aufgabe noch nicht gewachsen seyn, kann sie sich am Ende doch nicht erhalten. — Von Fétis' „Biographie univ. des Musiciens“ etc. ist nun der 7. und 8. Band erschienen. — Das Capital der „Mozartstiftung“ in Frankfurt a. M. ist bereits bis zu 14,000 fl. angewachsen. Kürzlich wurde derselben noch von Mannheim aus ein Beitrag von 150 fl., der Ertrag eines zu dem Zwecke veranstalteten Concerts eingesandt. Möchte dieses Beispiel doch bald vielfache Nachahmung finden! Ein schöneres Denkmal als mit einer Stiftung wurde wohl noch niemals einem künstlerischen Genius gestiftet! —

(Cherubini abermals decorirt.) Nach seinem Abtreten von der Direktion des Conservatoriums erhielt Cherubini vom Könige der Franzosen das Commandeurkreuz des Ordens der Ehrenlegion.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



des



für

Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. — Nr. 9. — 3 März 1842.

Harmonie und Melodie,

nach ihrem Ursprunge und gegenseitigen Verhältnissen, vom Standpunkt des mathematischen Tonlehrers dargestellt.

(Fortsetzung).

§. 4. Die Melodie ist nach ihrem eigenthümlichsten Wesen ein möglichst stetiger Uebergang in den andern, je ist bekanntlich um so besser, je fließender sie ist. Sollen zwei Töne gleichsam wie zwei Tropfen in einander fließen, so muß zwischen ihnen nur eine geringe Differenz der Tonhöhe statt finden, obschon eine solche, welche noch in's Gehör fällt, widrigenfalls wir gar nicht zwei in einander übergehende Töne, sondern nur einen einzigen Ton in auf- oder abwärts schwebender Tonhöhe zu hören vermeinen würden, womit sogleich alle bestimmte Form hinwegfiele, und wir nichts anderes als ein völlig gestaltloses, sich immer gleichbleibendes Continuum vor uns hätten. Eben deshalb muß es auch mehr denn Eine Art von melodischen Stufen geben, weil nämlich eine aus lauter gleichen Stufen gebildete Tonreihe [24]) aus gleichem Grunde zu keinem anderen als willkührlichen Abschlusse geführt werden könnte, und Das an sich haben würde, was Hegel die schlechte Unendlichkeit nennt. Nehmen wir also vorläufig nur zwei an Größe verschiedene Stufen an, so läßt sich in deren Abwechselung sogleich eine gewisse Symmetrie anbringen. Da aber einerseits die Größe dieser beiden Stufen keine willkührliche seyn kann, und andererseits und die Melodie als ein vielfach gegliedertes Ganze, wenigstens dem Rhythmus nach entgegentritt, so werden gewisse von Natur als unmittelbar gegebene Intervalle vorhanden seyn müssen, nach welchen wir sowohl die Größe jener Stufenintervalle bestimmen, als auch die Abschnitte werden einrichten können, auf welchen die einzelnen melodischen Phrasen anfangen und endigen sollen. Die hiezu erforderlichen Maaßintervalle sind in den von Natur gegebenen Verhältnissen der Aliquottheile der schwingenden Saiten, welche zugleich in unserem Gehöre als Consonanzen [25]) vorhanden sind, unmittelbar enthalten, die Frage ist also nur die, welche dieselben und wie viele ihrer anzunehmen sind. Nehmen wir aus der Reihe der Consonanzen vorläufig blos Eine heraus, so wird es die Octave als die zuerst sich darbietende, zugleich auch die vollkommenste und unter allen nicht zusammengesetzten Tonverhältnissen das weiteste seyn, und so entsteht sogleich für die Melodie die Aufgabe, diesen weiten Abstand von Tönen durch eingeschobene Zwischentöne auszufüllen, denn nur dadurch wird verhindert daß die Grenztöne eines solchen Intervalls nicht vermöge der ihnen eigenen innigen Verwandtschaft in einander aufgehen, so daß für die Darstellung einer Zeitfolge kein Raum bliebe und bei dem Vorherrschen der Uebereinstimmung keine Einheit des Mannigfaltigen zu Stande käme. Soll nun also die Octave, d. h. das Verhältniß von 1 : 2 melodisch ausgefüllt werden, so werden wir, um auf zweierlei Tonstufen zu kommen, noch ein anderes, und zwar das zunächst liegende der Quinte 2 : 3 hinzunehmen müssen, worauf wir sogleich folgende zwei Verhältnisse 8 : 9 und 243 : 256, als die einzigen diatonischen Stufen, welche als aus reinen Quinten hervorgehend [26]), und als eine in sich abgeschlossene mit dem Namen der diatonischen [27]) bezeichnet wird, erhalten werden. Diese Reihe enthält im Allgemeinen alle die Elemente

---

24) Die chromatischen Tonreihen sind nur scheinbar aus gleichen Stufen gebildet, denn es wechselt in ihnen der chromatische halbe Ton mit dem diatonischen, daher sie denn auch nicht, wie Drieberg sagt, ein Gemingal aller Tonarten genannt werden können.

25) Consonanz ist ein von Natur vorhandenes Verhältniß der Uebereinstimmung zweier Töne. Der Gebrauch, den man von den Consonanzen in der Musik macht, bezieht sich einerseits auf die Melodie, andererseits auf die Harmonie. Daß die Consonanzen in den aus der natürlichen Zahlenreihe entnommenen Verhältnissen ihre größte und ursprüngliche Reinheit haben, ist von mir in der bereits erwähnten Abhandlung dargethan worden. Es zeigt sich, daß der Regelmäßigkeit der Tonverhältnisse zugleich eine mathematische der zugehörigen Saitenlängen, mithin auch der Schwingungszahlen entspricht, der ich mich hier bedienen will.

26) Die Berechnung ist leicht zu machen, auch habe ich dieselbe in einer Abhandlung über die mathematischen Verhältnisse der diatonischen Tonleiter (Nr. 4 und 5 des zweiten Jahrg. der Jahrbücher) ausführlich dargelegt. Daß mehr als sechs Quinten auf die schiefste Unmöglichkeit führen, habe ich in der früher erwähnten Abhandlung §. 6 auseinander gesetzt.

27) Wer etwa noch, meine Ueberzeugung, die ich wiederholentlich ausgesprochen, und mit Beweisen unterstützt habe, nicht theilend, dieses für keine ächt natürliche Reihe halten mag, weil sie mit der Strukturgesetzen und Chladnischen nicht übereinstimmt, den verweise ich, um Chladni gerecht, auf die nachher doch in der Temperatur erfolgende Ausgleichung.

genschaften, die für die Grundlage aller Melodie erfordert werden, wie dies bereits im vorigen Paragraph gezeigt wurde und mit dem von Marx in der Compositionslehre aufgestellten Grundsatz wesentlich übereinstimmt. Die Melodie bewegt sich nun von dem Grenzton eines consonirenden Intervalls bis zu dem nächst liegenden andern. Dabei treten in allen den Fällen, wo eine Symmetrie der Tonschritte [28]) stattfindet, gewisse Abschnitte ein, auf welchen sich die Consonanz der Quinte oder Quarte bemerklich macht. Dadurch entsteht ein gewisses Sehnen der melodischen Fortschreitung nach den durch sie unterbrochenen consonirenden Verhältnissen, und eine endliche Erfüllung, die vollständige Einheit nur die man ausging, hergestellt wird. So erscheint denn die Octave am Ende als die vollkommene Befriedigung, indem auf ihr angelangt, die Tonreihe zu ihrem Anfangspunkt zurückgekehrt ist. Das Gesetz, nach welchem zwei um eine kleine oder große diatonische Stufe von einander entfernte Töne in einander übergehen, beruht, außer der Natur der diatonischen Folge selbst, theils auf dem akustischen Phänomen des [illegible] wenig verschiedenen Töne in einander schmelzen und in der Form gehört, als gleich erscheinen, hauptsächlich aber darauf, daß die Melodie die in der Consonanz unmittelbar gegebene Einheit in der Succession, und also [illegible] allmählige Annäherung hervorbringen soll. Hierbei sind mehrere Uebergangsstufen möglich, indem dem in consonirendem Verhältniß erscheinenden Tone zunächst ein anderer unmittelbar vorhergeht, welcher nach dem ersten [illegible] und dem zweiten wiederum in Quinte [illegible] vorausgeht, welchen Tönen aber das Streben nach dem den Abschnitt bildenden Intervall gemeinschaftlich ist. Es entsteht nun die Frage, ob nicht hie und da die Melodie sich zur Abwechselung auch sprungweise bewegen könne. Allerdings. [illegible] weil die Melodie das Fließende in den Tonverbindungen darstellen soll, wird es einen ebenfalls melodischen Effekt machen, wenn da und dort eine Unterbrechung des sonst innig Verschmolzenen vorkommt [29]); nur wird dieser Fall sich nicht, außer etwa wo die Melodie nur aus Brechung von Akkorden besteht, wo nun hier, wo es sich um eigentliche Melodie handelt, nicht die Rede seyn [illegible] hintereinander ereignen dürfen, indem sonst ein zwischen zwei solchen Unterbrechungen befindlicher Ton völlig vereinzelt dastehen würde. Uebrigens wird ein solcher Sprung nicht bloß in einem consonirenden, sondern auch in irgend einem andern Verhältniß

geschehen können, wie wie an den Durchgangstönen sehen, welche mit dem Namen von Hülfsnoten, zum Unterschiede von den eigentlich sogenannten und stufenweiser Folge sich entwickelnden Durchgangstönen, bezeichnet werden. Z. B. auf [illegible] kann in einem Sprunge

(Aus Weber's Euryanthe (Clavierauszug des Componisten).)

die Hülfsnote [illegible] zu [illegible] folgen, wobei das Intervall [illegible] — [illegible] eine kleine Septime nicht etwa auf der zu Grunde liegenden Harmonie, sondern einzig und allein auf der Melodie beruht [30]). Denn nicht ist es irgend ein Septimenakkord, der hier in Brechung erscheint, sondern der große [illegible] Dreiklang von [illegible]. Auch sind in diesen Fällen die Sprünge nur scheinbar und beruhen auf einer in einander geschlungenen Beziehung von Haupt- und Nebenton. Sie sehen wir

(Aus Nr. 11 Spohr's Jessonda (Clavierauszug von Fried. Spohr).)

z. B. die Töne [illegible] so auf einander folgen, daß zwischen [illegible] und [illegible] zunächst ein Sprung gemacht wird, der auf Akkorde ([illegible]) — [illegible] auf der Gesangnote [illegible] — beruht, in der Melodie selbst aber, die man sich als von ihrer Begleitung unabhängig denken kann, nur scheinbar ist. Denn nach der Unterbrechung der Tonfolge [illegible] durch [illegible] folgt sogleich das [illegible] — hier wird der Akkord [illegible] — während ein Sprung einer kleinen Terz, der ebenfalls nicht auf Brechung des Akkords, sondern der [illegible] Harmoniewechsel wesentlich nur auf der Melodie beruht, da hier statt des [illegible] abwärts steigenden Ganges einige Abwechslung angebracht hat, bestehend in der Verschlingung zwei [illegible] Intervalle [illegible] — [illegible] — da einmal schon ein nicht auf Harmonie beruhender Sprung [illegible] stattfindet, von welchem zugleich nicht mit Rücksicht auf den ersten [illegible] — [illegible] geschlossen werden kann — noch wichtiger, nämlich [illegible] — [illegible] und [illegible] — [illegible] mit einander sowohl als mit den ersteren [illegible]. Die angeführten Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß die Melodie Zusammengehöriges durch [illegible] unterbrechen, den unterbrochenen Zusammenhang wieder aufnehmen, und so eine weit innigere Verschmelzung der Theile des Ganzen zu Stande bringt, als ohne dies der Fall seyn würde. Das Gehör verlangt, daß der

28) Vergl. Marx Compositionslehre Th. I. Es sind hier namentlich die unterbrochenen gemeint, wo die im Texte erwähnten Abschnitte gerne auf Subdominante und Dominante einer solchen Tonleiter fallen, welche in der That die einzigen in ihr vorkommenden Abschnitte sind. Denn die Terzen gehören, sofern sie Consonanzen sind, zur harmonischen Musik der wesentlichen Akkorde, und bilden bloß den Hauptpunkt der Tonleiter.

29) Man erinnere sich dessen, was im ersten Paragraph über die consonirenden Sprünge gesagt worden. — Daß das scheinbar Zerrissene und Abgebrochene dennoch auf eine gewisse Weise zusammenhängt, liegt nicht bloß im verbindenden Rhythmus, sondern überhaupt in der ganzen Idee eines Tonstücks. Oft ist nicht einmal, wie deutlich [illegible] zeigen wird, ein wirklicher Sprung, sondern nur eine Unterbrechung der Auflösung zu bemerken.

30) Daraus ersieht man, wie die Melodie an und für sich in nicht consonirenden Intervallen zu springen vermag. Vergl. [illegible] Schneiders Elementarlehre § 38.

31) Man denke etwa, daß wir bisher nur die Terz als harmonisches Intervall zu [illegible] noch keine Veranlassung hatten, außer etwa bei Analyse der gegebenen Notenbeispiele.

haben, nach geschehener Untersuchung, wieder aufgenommen werde, indem es denselben nicht so leicht zu verlieren vermag, und an einem solchen Anhalten vielmehr ein gewisses Gefallen findet. Ungefähr auf ähnliche Weise machen in der Redekunst die aus mehreren in einander verschlungenen Sätzen bestehenden Perioden einen, für die Uebereinstimmung der Theile zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, vortheilhaften Eindruck. In diesem rhythmischen Ineinandergreifen eröffnet sich ein neuer Quell der Symmetrie, womit der in der diatonischen Folge an und für sich so bindenden, so daß nunmehr die Melodie den Reichthum ihrer Formen auf die mannigfaltigste Art entfalten kann, und mithin erhellt, wie sie in Beziehung zur Harmonie zu stehen fähig bleibt.

§. 5. Wenn es heißt, daß eine Melodie, wenn sie gut seyn soll, sich auf schickliche Harmonien beziehen müsse [32]), so ist dies eine überflüssige, dem selbstständigen Wesen der Melodie gar nicht widersprechende, aber nichts desto weniger unangemessene Forderung. Wenn alle im vorigen Paragraph ausgesprochenen Bedingungen erfüllt sind, so wird man wegen der begleitenden Akkorde durchaus in keine Verlegenheit kommen können. Ihre Wahl wird eine schickliche seyn, wenn derjenige, welcher dieselbe treffen soll, die dazu erforderliche Kenntniß und Uebung hat. Die diatonische Reihe ist an und für sich schon so beschaffen, daß in ihr drei vollkommene Akkorde [33]) vorfindlich sind, zu deren praktischer Anwendung nichts weiter erfordert wird, als die Temperatur unseres Tonsystems so einzurichten, daß die darin vorkommenden Terzen sich als harmonische Intervalle gebrauchen lassen. Harmonie in dem Sinne, daß sie eine Folge von Akkorden bedeutet, hat mit der Melodie einen gemeinsamen Ursprung, beide beruhen auf den Gesetzen der schwingenden Saite, beide setzen Oktave und Quinte als Consonanzen voraus. Bei der Terz tritt der Wendepunkt ein, sie ist als harmonisches Intervall in der diatonischen Folge ursprünglich nicht anzutreffen. Wollten wir sie bei der im vorigen Paragraph angenommenen Entwickelung berücksichtigen, so würde unsere Rechnung, als eine Ungleichheit [illegible] enthaltend, nothwendig gestört werden, und bei einer willkührlichen Voraussetzung ein willkührliches Resultat zur Folge haben müssen. Daher ist denn die harmonische Terz nicht anders, als durch

32) Schilling [illegible] S. 78. Es ist in der That nicht abzusehen was das für eine Melodie seyn sollte, die bei einer sinkenden, nur für uns an durch Vorschläge unterbrochenen Fortschreitung ohne die Sprünge in der Folge von halben und ganzen Tönen auf eine höchst auffallende Weise, wie z. B. in einer Folge von drei ganzen Tönen, zu [illegible] sich nicht in Akkorden begleiten ließe. War der Contrapunct [illegible] nicht der Harmonie vorangegangen und sind nicht diese Melodien, die durchaus nicht unter dem Einflusse der Harmonie entstanden waren, dennoch mit harmonischer Begleitung versehen worden?

33) Chladni S. 84 sagt mit Recht, die Harmonie des Quartetts, die der Ober- und Unterquinte zunächst verwandt seyen. Dagegen ist die Verwandtschaft dieser beiden untereinander eine mittelbare. Dieses mittelbare Verhältniß könnte nach oben und unten noch weiter fortgesetzt werden, wiewohl die diatonische Folge es verhinderte. Ohne dieselbe würden wir nicht wissen, warum es gerade drei wesentliche Harmonien und nicht mehr oder weniger giebt.

Temperatur in das Tonsystem zu bringen, woraus sich sogleich die Folgerung ergiebt, daß dieses Intervall vorzugsweise nur der Harmonie zukommt und gegenüber der Melodie ihr eigenthümliches Wesen bezeichnet. Darum sagt man ganz richtig, daß ein Akkord aus mehr denn zwei Intervallen [34]) bestehen müsse, und die Harmonie aus terzenweiser Zusammensetzung entspringe, indem die Quinte nicht um ihrer selbst willen, sondern als aus Zusammensetzung von großer und kleiner Terz hervorgehend gesetzt wird. Außerhalb dieser Betrachtungsweise repräsentirt sie das Princip der Bindung, indem sowohl die diatonische Folge durch sie hervorgebracht, als auch alle Modulation von einer Dominante und einer Tonart in die andere zunächst nach ihr geordnet wird. Denn quintenweise oder nach Quarten folgen die Tonarten, nach ihrer Verwandtschaft geordnet, auf einander, und quintenmäßig ist die Beziehung der drei wesentlichen Harmonien jeder einzelnen Tonart. Werden letztere zu einer Harmoniefolge verbunden, so tritt zugleich der Widerspruch zwischen harmonischen und nicht harmonischen Terzen ein, welcher die Temperatur nöthig macht. Dieser Widerspruch ist nicht bloß ein zufälliger und äußerlicher, sondern der von Ruhe und Bewegung, Gleichzeitigkeit und Zeitfolge, überhaupt von Unmittelbarem und Mittelbarem oder Abgeleitetem (vergl. § 2). Als das Unmittelbare und Ursprünglichste erweist sich, wenn nämlich die Welt der Töne als eine ewige und bestehende, mit welcher sich aber unsere Gefühle in Uebereinstimmung bringen lassen, von rein objektivem, d. h. wissenschaftlichem Standpunkt betrachtet wird, das was wir Harmonie im engsten und eigenthümlichsten Sinne des Wortes genannt haben, nämlich die einzelnen Zusammenklänge und Accorde gebildet, deren Verein an und für sich das Gefühl von Etwas Zusammengehörigem erweckt, weil es auf den, in der objektiven Natur vorhandenen Schwingungsgesetzen beruht, und alle seine Verhältnisse als unmittelbar gegeben auftreten. Die Melodie dagegen ist nicht ein gegebenes, sondern durch die Zeit- und Tonfolge vermittelte Einheit oder Uebereinstimmung der Tonverhältnisse. Da aber eben nur das Vermittelte und auf Herstellung der ursprünglichen Einheit Hinweisende sich als Produkt künstlerischer Thätigkeit darzustellen vermag, so war es zuerst die Melodie, welche geschichtlich in's Leben trat. So wie das Ursprüngliche oft zugleich auch ein Verborgenes ist, so blieb denn auch die Harmonie der Entdeckung späterer Zeiten vorbehalten. Indem nun Melodie und Harmonie zur höhern Einheit verbunden werden, erhalten wir als Resultat dieser Vereinigung den Begriff von Tongeschlecht, Tonart und Modulation. Da nämlich die Quinte aus großer und kleiner Terz auf zwei verschiedene Weisen zusammengesetzt werden kann, so wird sie nachdem durischer und Subdominanten Akkord [35]) die eine

34) Im zweistimmigen Satze ist es bekanntlich die Quinte oder Quarte, welche ausgelassen oder vom Gehör ergänzt wird. Dagegen kann die Terz nicht fehlen, eine leere Quinte ist immer eine mißfällige.

35) In Betreff des Dominant-Akkordes siehe Marx Compositions-

oder andere Art des Dreiklangs darstellen, das Tongeschlecht ein verschiedenes seyn. Aus Erniedrigung der Terz und Sexte in der Durtonleiter 18) erhält man die gleichnamige Molltonleiter. Lange Zeit galt jedoch die von der kleinen Unterterz der Durtonleiter gebildete Tonreihe für die wirkliche Molltonleiter, indem man nicht einsah, wie die aus denselben Tönen gebildeten Harmonien auf den eigentlichen Anfangston wieder zurückführen mußten. Gottfried Weber war es, der die große Terz des Dominantenakkordes zuerst als leitereigen aufstellte. Die übermäßige Sekunde ist allerdings nicht leicht sangbar, aber eine Tonleiter soll ja auch nicht Melodie oder Weiteres seyn, sondern vielmehr nur die Elemente derselben für den kunstmäßigen Gebrauch in eine Reihe geordnet darlegen. Die diatonische Folge ist an und für sich melodisch, weil sie ursprünglich nicht mit Rücksicht auf die Akkorde gebildet wurde. Auch giebt es bei Anwendung der Harmonie weder Dur noch Moll, sondern es enthalten die Melodien die Elemente von beiden, und zwar in einer Vermischung, die keins von beiden ausschließlich geltend macht. Denn der Anfangs- und Schlußton der Melodien ist nicht nothwendig der Hauptton der herrschenden Tonart, wie man an den Mittelstimmen sehen kann, die im polyphonischen Satze nichts desto weniger als von gleicher Geltung sind. In der Verbindung von Melodie und Harmonie müssen beide von ihren ursprünglichen Verhältnissen Etwas nachlassen, oder auch hierin trägt die erstere gewöhnlich den Sieg über die letztere davon, indem in der gleichschwebenden Temperatur die Terzen von ihrer ursprünglichen Reinheit mehr als die Quinte nachlassen, und deshalb auf die ursprünglich diatonischen Verhältnisse hinweisen, während diese selbst auf die harmonischen gleichnamigen Intervalle keine solche Beziehung haben. Im Gange der Modulation zeigen die als Leitstimmen erscheinenden Terzen dieselbe Stärke, welche sie auch außerhalb des harmonischen Gewebes haben würden 19). Es ist demnach die Melodie weder an einen noch die Tonart bestimmenden Schlußton, noch an die Größenverhältnisse der harmonischen Terzen gebunden, dabei aber fähig, diese Bestimmungen in sich aufzunehmen. Ja sogar die Akkorde selbst kann sie durch Auflösung der Gleichzeitigkeit in eine successive Aufeinanderfolge als eine besondere Art von melodischer Bewegung in sich aufnehmen, und dabei den einzelnen Akkordintervallen harmoniefremde Töne, welche in erstere sich auflösen, vorausschicken. Melodien der Art sind entweder unter dem Einfluß der Harmonie entstanden, oder aus einer dunkeln Ahnung von derselben hervorgegangen. Diese sind es, von denen man sagen muß, daß sie, um gut zu seyn, auf schickliche Harmonien gegründet seyn müssen. Unstreitig hat aber die Melodie durch Einführung der Harmonie unendlich gewonnen, indem sie abwechselnd ihren eigenthümlichen Gang verfolgen oder die Verhältnisse der Harmonie in sich abspiegeln, so wohl auch in einer einzigen Stimme einen mehrstimmigen Satz darzustellen vermag. Da bei all Dem die ursprüngliche Verschiedenheit der reinen und temperirten Intervalle der Theorie nach festgehalten wird, so lassen sich erstere in einzelnen Fällen auf den Instrumenten von nicht feststehenden Tönen noch besonders ausgleichen, wodurch die Melodie die anfänglich (§. 4) ausgeschlossenen Intervalle von minder merklichem Unterschiede der Tonhöhe zur Erweiterung ihres Gebiets hinzuzählt, um vermittelst derselben besonders schmelzende Uebergänge der Art zu machen, die ohnedem, weil sie sich dem natürlichen Bewußtseyn entziehen, von besonders wohlthätiger Wirkung sind 20). Dabei hat die Melodie von ihrem früheren Reichthume nichts verloren, denn noch wie vor sind ihr in Beziehung auf Anfang und Ende gewisse Freiheiten verstattet, durch welche Gottfried Weber veranlaßt wurde, die Regel, daß man aus dem Schlußtone die Tonart erkenne, für eine durchaus ungenügende zu erklären. Es genügt also im Allgemeinen, wenn der letzte Akkord den Schlußton enthält, obschon auch das nicht immer zutrifft und eine Abweichung vom Gesetz der Toneinheit die besondere vielleicht beabsichtigte Wirkung macht, daß das Gehör, wofern es das Fehlende nicht etwa ergänzt, auf eine gewisse Art sich unbefriedigt fühlt. Dabei beruht denn doch unsere gegenwärtige Musik auf der Dur- und der aus ihr gebildeten Molltonleiter. Ohne eine solche harmonisch-tonale Grundlage würden Effekte beschriebener Art wahrscheinlich vergeblich erstrebt werden, und die wohl mancherlei Abweichungen als [illegible] Regellosigkeit erscheinen. Wenn daher leidenschaftliche Vertheidiger der Kirchentonarten die Dur- und Molltonarten als eine Verarmung der Musik betrachtet haben, so wird eine unbefangene Beurtheilung damit nicht übereinstimmen.

§. 8. Nachdem nun das Gebiet der Melodie nach seinem ganzen Umfang übersehen werden kann, wenden wir uns zur Harmonie, und zwar zunächst zu den einzelnen Akkorden, und unter diesen zu den Dreiklängen. Die

schen Th. I. In einer Abhandlung über die Schwingungsverhältnisse der Akkorde habe ich gezeigt, daß im Dominantenakkord gewisse Eigenschaften mit dem [illegible] Akkorde theilt, der wiederum in Bezug auf ersteren ist als eine Art von Dominantenakkord erscheint.

18) Nach der Natur der Sache selbst hat also die Durtonleiter als weil die diatonischen Folgen [illegible] vor der Molltonleiter und den Molltonarten die Priorität. Nach dem geschichtlichen Entwickelungsgange fand das Umgekehrte statt. — Das Verhältniß ist ein ähnliches wie das von Melodie und Harmonie. In beiden Fällen zeigt sich, wie beim Menschen in Bezug auf schöne Kunst das aus sich in seinem Gemüthe Entsprungene oder damit am meisten Uebereinstimmende das Nächste ist. Was aber geschichtlich das Ursprünglichste ist, ist es darum nicht dem Wesen der Sache nach. Die Musik ist als Wissenschaft von dem Entwickelungsgange, den sie bei den einzelnen Völkern genommen, völlig davon unabhängig. Wenn der Geschichte nach sich die Theorie aus der Praxis entwickelt hat, so muß die Wissenschaft eine Theorie aufstellen, aus der sich die Praxis entwickeln läßt.

19) Vergl. meinen Versuch rc. §. 5 letzte Note.

20) Vergl. darüber die letzten Paragraphen d. O. Sowohl [illegible] wesentlichen als eigentlich harmonische Intervalle können in melodischen Schmelzgängen nach ihrem ursprünglichen Verhältnisse angebracht werden. Unter die harmonischen Intervalle rechnen sich auch die kleine und verminderte Septime, die übermäßige Sexte und die mit diesen Zusammenhängenden, von denen §. 8 die Rede seyn wird.

Reihe der natürlichen Zahlen giebt zunächst einen Akkord wie c c g c e g ... (1 2 3 4 5 6), der sich eben nur nicht an und für sich, sondern nur nach theoretischen Principien abgeschlossen hat. Aus der Lage der reinen Töne hat man mit Recht den Schluß gezogen, daß die Intervalle des Basses weiter als die der höheren auseinander liegen müssen. Insofern in diesem Akkorde nur die beiden kleinen Terzen als eigenthümlich harmonische Intervalle vorkommen, die übrigen aber von allgemeiner Geltung sind, so ist der aus mehreren Tönen bestehende Zusammenklang nach seiner eigentlichen Bedeutung nur ein Dreiklang mit der Terz c e g. Da alle Elemente des eben aufgeführten Akkordes sich zu harmonischer Wirkung vereinigen, so kann, wenn irgend eins oder mehrere daraus weggelassen werden, nicht die ursprüngliche Wirkung entstehen, daher sind g c e und c g ebenfalls consonirende Zusammenklänge, obschon der eigentliche Grundton vom Gehör ergänzt werden[39], und das bekannte Phänomen der Combinationstöne eine solche Ergänzung erleichtern kann[40]. Das eigentliche Förderungsmittel einer Ergänzung der Art liegt aber im Zusammenhange der Melodie, indem mit verwechselten Akkorden weder angefangen noch geendigt wird. Die Quarte und Sexte setzen zugleich die entsprechenden Intervalle voraus, mit denen zusammen sie die Octave bilden. Enthält also der Baß nicht den eigentlichen Grundton der Harmonie, so beruht sie doch auf demselben. Die Sexten- und Quartsextenakkorde gehören mit dem Dreiklange zur selben Harmonie und das Harmoniegeschlecht wird durch eine Akkordzerstörung nicht verändert, wie man [illegible] Fortschreitung in einzelnen melodischen oder in der vorzugsweise harmonischer Intervalle der Terz und Sexte geben soll. Wenn Ursprung der Kirnbergerschen Grundbaß-[illegible], so hatte sich Kirnberger diese Kunst dadurch zugezogen, daß er seinen Grundbaß wirklich in Noten aufsetzte, statt ihn, wie früher von Gottfried Weber geschah, mit Ziffern und Buchstaben zu bezeichnen. Die Umkehrungen der Akkorde bezeichnen das Verhältniß des Basses zum Gange der Modulation und zugleich eine Verwechslung der Stimmenführung mit [illegible] darzuthun hat. Ueberhaupt bezeichnet das Wort Akkord die besondere Art, wie ein harmonischer Zusammenklang im Zusammenhang mit andern, und mit der Melodie angeschlagen werden muß. Demnach ist der Akkord nach seiner musikalischen Bedeutung schon nicht mehr ein absolut harmonisches Element, und besteht unter Umständen auch aus harmoniefremden Tönen. — Die natürliche Zahlenreihe, aus welcher die Harmonik abgeleitet wird, enthält zunächst nur den großen Dreiklang, der kleine besitzt aber, wie früher bemerkt wurde, nur dieselben Elemente in anderer Zusammenstellung. Die Kunst muß über die Natur nothwendig hinausgehen und über das von dieser ihr zur Verfügung gestellte Material gebieten. Desgleichen wird sie auch über die Brauchbarkeit dieses Materials zu entscheiden haben, indem jene Zahlenreihe in's Unendliche fortgehend irgendwo brauchbar zu seyn aufhören muß. Die Zahl 8 bezeichnet die Grenze der harmonisch brauchbaren, die 6 die der consonirenden Intervalle[41]. Das Verhältniß 4:7 ist das der Hauptseptime, welche unter den großen Dreiklängen der Durtonart sich gerade nur dem Dominantenakkorde leichtesten zufügen läßt, und deren Streben und Fortschreiten lediglich durch die Stellung in der Tonleiter bedingt ist, denn an und für sich ist dieses Intervall ein fast consonirendes[42]. Die absteigende Fortschreitung entbehrt bei der Septime und der Terzen als halbtönig sich auflösender Intervalle, aber einerseits ist sie den allgemeinen melodischen Gesetzen nicht minder angemessen, und andererseits vom harmonischen Standpunkt betrachtet gleicht sich dieses Verhältniß durch die entgegengesetzte Bewegung der übrigen Stimmen aus. Aus dem Hauptseptimenakkord entsteht durch Weglassung des Grundtons der verminderte Dreiklang, dessen Intervalle sich gerade wie die entsprechenden des vollständigen Akkordes verhalten. Wenn er in seiner ersten Verwechselung lieber als in der Grundstellung gebraucht wird, so liegt dies daran, weil in dieser das dissonirende Intervall in die Mitte genommen wird, und die große Sexte vorherrscht. Die übrigen aus harmonischen Tönen gebildeten Zusammenklänge sind sämmtlich von der Art, daß in ihnen kein Intervall vorkommt, das enger wäre als das Verhältniß von 7:8 oder weiter als das von 4:7. Diejenigen Akkorde, bei denen dies der Fall ist, enthalten zufällige Dissonanzen. Wesentliche Dissonanzen sind, wie Kirnberger sagt, solche, die nicht die Stelle von Consonanzen vertreten, nur war freilich bei ihm ihre Anzahl bis die Hauptseptime und deren Verhältnisse zu den übrigen Tönen des Dominantenakkordes beschränkt, indem er alle Harmonie auf Dreiklänge und Septimenakkorde zurückführen zu können glaubte. Es entsteht aber der verminderte und der erst für sich sehr mißklingende Septimenakkord aus der Hinzufügung der kleinen None zum Hauptseptimenakkorde, und beruht deshalb nicht erst auf einem eigenen Grundtone, sondern auf dem ausgelassenen des Dominantenakkords, der durch das Gehör und den Gang der Modulation ergänzt wird. Er besitzt also durch Ergänzung der kleinen

39) Ueber die ergänzende Thätigkeit des Gehörs dabei siehe Einiges in [illegible] System der Aesthetik I. S. 98.

40) Wenn ein Ton in demselben Moment, wo der andere 4 Schwingungen macht, deren 5 vollendet, so wird ein tieferer Ton vernehmbar seyn, der eigentlich nur aus dem Zusammentreffen beider Schwingungsverhältnisse entsteht, indem er auf eine Schwingung des letztern 4 und 5 der erstern kommen. Doch findet diese Ergänzung nur bei consonirender Reinheit der Töne statt. Man vergl. Krause's Aesthetik. Eine ähnliche Erscheinung bieten auch die Saiten dar, von denen zwei zusammengestimmt sich consonirend [illegible] erhalten, [illegible]. Hiermit [illegible] ist ein [illegible] Generalbaß [illegible], welche eine praktische Anleitung zu passender Farbenwahl enthalten soll.

41) Vergl. Krause's Aesthetik und Marx Compositionslehre, so wie die von mir über die Schwingungsverhältnisse der Akkorde und über die rationelle Begründung der Kanonik verfaßten Aufsätze.

42) Es ist eine sehr allgemein anerkannte Thatsache, daß die kleine Septime nicht immer ihren normalen Gang nimmt, zumal wenn im folgenden Akkorde nicht das Intervall enthalten ist, in welches sie sich auflösen soll. Dasselbe gilt auch von der Terz des Dominantenakkords.

Septime 4 : 7 die zweite Terz des Hauptseptimenakkords das Verhältniß 6 : 7 erhält und drei kleinen Terzen von zweierlei Größe, die mittelste im Verhältniß 6 : 7. Wenn man den Hauptseptimenakkord die große Terz zu einer kleinen erniedrigt, so hat entweder diese zweite Quinte oder diese erste kleine Terz ein um das Comma 35 : 36 erniedrigtes Verhältniß. Im ersten Fall ist er ein Stellvertreter des Hauptseptimenakkordes, im zweiten beruht er auf einem andern Grundton, einem Akkorde von [illegible]. In beiden Fällen ist diese erste Verwechselung zweifelhaft als die Grundstellung aufzufassen. Die große None [43]) bringt der ausgelassenen Grundton des Dominantenakkordes einen Akkord mit d f a hervor, der durch Beifügung der kleinen None, wobei auch der zweite Grundton ausgelassen wird, gewissermaßen schlußfertig wird, wenn das Gehör nicht leicht zwei Grundtöne ergänzt. Er vertritt dann irgend einen andern Septimenakkord, der nach seinen ursprünglichen Intervallen nicht darstellbar wäre. Und zugleich mit jener Beifügung der kleinern None die erste ursprünglich kleine Terz (6—6) erhöht zu einer großen, die das Comma 35 : 36 fehlt, so entsteht ein Zusammenklang der als übermäßiger Sextakkord [illegible] [44]) am liebsten gebraucht wird, und in seinen drei ersten Tönen einen vollkommenen Dreiklang 4 5 6, und in seiner Sexte ein Intervall um wenig kleiner als das von 4 : 7 enthält. — Alle diese Akkorde sind nach Analogie des von der Natur unmittelbar gegebenen Hauptseptimenakkords gebildet. Ueber ihren Gebrauch und ihre Stellung im System habe ich anderen Orts bereits ausführlicher gesprochen, und verweise daher in dieser Beziehung namentlich auf Gottfried Weber's Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, mit der Bemerkung, daß ich allein dessen sogenannten großen Septimenakkord c e g h nicht unter die Zahl der Harmonien aufgenommen wissen will, da er ebenso wie der übermäßige Dreiklang nur eine zufällige Akkordgestaltung ist, in welcher die große Septime eben so gut auf- als abwärts geführt werden kann, auch meist der Grundton eben so gut als die hinzugekommene Dissonanz unter Umständen anzusehen ist. Die Hinzufügung zweier kleinen Nonen zu dem Septimenakkorde [illegible] möchte der Auflösung des Grundtons auf einen Septimenakkord $\frac{1}{24}\ \frac{8}{30}\ \frac{1}{35}\ \frac{10}{42}$ führen, der sich, einzeln betrachtet, nicht genug ausspricht, um vom Hauptseptimenakkord unterschieden werden zu können; daher ich seiner nur beiläufig erwähne. Noch ist zu bemerken, daß die Terz 6 : 7 in der Temperatur nicht von der im Verhältniß 5 : 6 unterschieden wird, sondern das temperirte Intervall zwischen beide fällt. Die in der Temperatur sich als Zusammenklänge verschiedener Art und Zusammensetzung darstellenden regelmäßigen Akkorde sind hiermit vollständig aufgezählt. Die zufälligen Akkordgestalten bedürfen keiner besondern Namen und keiner hier Statt habenden Erwähnung [45]). Sie entstehen durch das Zusammentreffen mit den Tönen der Melodie, was sich auf mannigfaltige Weise ereignen kann. Das eigentlich Zusammenpassende und zunächst Zusammengehörige ist immer nur auf geringe Anzahl von Fällen beschränkt.

§ 7. Die Verbindung der einzelnen auf einander folgenden Akkordgestalten erfolgt nach den Gesetzen der Melodie. Es gilt dabei die allbekannte Regel, daß man auf ein möglichst stufenweises Fortschreiten der einzelnen Stimmen zu sehen habe, und sich davor hüten solle, alle Intervalle eines Akkordes auf einmal weiter schreiten zu lassen [46]), am wenigsten in fortlaufender Bewegung. Die Verbindung und Aufeinanderfolge von Harmonien wird durch die theils lebendigen, theils ausweichenden Melodien dargestellt. Ob ein Akkord die oder jene Harmonie repräsentirt, hängt von der Entscheidung der in der Musik eine sehr wichtige Rolle spielenden Mehrdeutigkeit ab. Ein Akkord kann einzeln betrachtet die Intervalle der oder jener Dreiklangs- oder Septimenharmonie enthalten, und dennoch aus blos zufällig zusammentreffenden Tönen der einzelnen Melodien, oder diesen mit denen der Harmonie bestehen, welchen Fall von Gottfried Weber mit dem Namen Scheinakkord bezeichnet wird. In großartigen harmonischen Sätzen, wo eine entsprechende Verschlingung der einzelnen Akkordgestalten statt findet, wird ein Gefühl in einer fortwährenden Täuschung erhalten. Die eigentlichen und an sich einfachen Harmoniefolgen, auf denen das Ganze beruhet, ziehen sich in den verborgensten Hintergrund zurück, so daß das Gehör, während es bald consonirende oder sonst aneinander verschmelzende harmonisch-ausgleichende, bald aber auch scharfe hervortretende dissonirende Zusammen

---

43) Die große und kleine None entstehen durch Beifügung einer großen und kleinen Terz zu den Terzen des Hauptseptimenakkordes. Natürlich nimmt man sie in den Verhältnissen 9 : 5 und 5 : 8, die nichts davon abhält.

44) Der Dreiklang d fis̄ f̄ würde in dieser Ausdehnung zum Sextenakkord 1 [illegible], gegen welchen sich weiter nichts einwenden ließe als daß seine Zusammensetzung weniger Terzen enthält, und das d im folgenden Akkorde liegen bliebe.

45) Unter die Klasse der Vorhalte werden sich die meisten von ihnen bringen lassen. Vergl. Schneider's Elementarlehre. Sie werden entweder Vorhalte seyn, welche die in der vorhergehenden und nachfolgenden Harmonie befindlichen Töne [illegible] zufälligen Dissonanzen rechnen wollen. Sie gehören aber alle der Zeitfolge überwiegend immer der Melodie an, sie zeigen den Uebergang von den harmonischen zu den unwesentlichen zufälligen Dissonanzen. Letztere bezeichnen den von der Harmonie abweichenden Gang der Melodie.

46) Eine Bewegung aller Stimmen zugleich würde nämlich das Gehör nicht leicht aufzufassen im Stande seyn, es bedarf vielmehr einer Stimme, die liegen bleiben muß, damit dadurch ein Haltpunkt für die übrigen gegeben werde. Doch treten einige Umstände ein, wo das Gehör den Gang der Stimmen nicht leicht zu verwechseln oder zu verlieren in Gefahr geräth, auch Ausnahmen ein. Vergl. Schneider's Harmonielehre § 190 Anmerk. und [illegible], wo das Aushalten eines Akkordintervalls während die übrigen fortschreiten und die Bildung der Dissonanzen als eine der Forderungen des strengen Styls dargestellt wird.

47) Wie schon oben (§ 2) gesagt wurde, ist Harmonie zunächst nur Mittel zu dem Zweck, um eine Melodie zugleich zu vernehmen. Tonart und Tonalität erscheinen erst in Folge der Beziehung der Melodie zu den beigegebenen Harmonien. Wenn zwei oder mehr Melodien in gefälligen Zusammenklange miteinander fortschreiten, so ist damit die erste und nächste Forderung erfüllt. Das höhere Princip zeigt sich erst in der Anordnung des Ganzen.

[illegible] und die Vorbereitungen und Auflösungen dieser Dissonanzen vernimmt. Hauptsächlich doch weil ein Interesse der Melodie beschäftigt ist [illegible], den Faden der Modulation [illegible] festhält und sich besser [illegible] Tonschlüsse vergewissert. Wenn ich hier vom Gehör spreche, so meine ich, wie früher bemerkt wurde, nicht den Inbegriff der Gehörwerkzeuge, sondern den inneren Sinn, mit welchem wir die Musik auffassen. Daß hierbei die Bewußtseins-operation, wie bei den, uns zur mechanischen Fertigkeit gewordenen Gegenständen des Wissens [illegible] ist, darin liegt zum Theil der Zauber, den die Kunst auf uns ausübt. Das Gefühl, was eine bestimmte Tonart in uns erregt, wird natürlich so lange festgehalten, als nichts hinzukommt, was uns dasselbe aufzugeben zwingt. Während des Ueberganges in eine andere [illegible] dasselbe schwankend werden, ohne doch uns dabei die [illegible] Melodie verlieren. Wenn dabei von Zeit zu Zeit dieses Schwanken zur Ruhe kommt und sich auf [illegible] Harmonie [illegible] Zusammenklänge hinhält, so ist der Forderung der Tonverhältnisse [illegible] geschehen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Musikalischer Gedankenausflug

veranlaßt durch die Wiederaufführung von Mozart's „Zauberflöte“

Von Karl Kreis[*].

Carl [illegible] hat dargethan [illegible], daß Schikaneder [illegible] Stoff zu diesem [illegible] Mozarts [illegible] (Breslau 17[illegible]) [illegible] französischer Werke [illegible] Amsterdam 17[illegible] gedruckt wurde [illegible] die [illegible] Nationen [illegible] amusantes anecdotes de l'ancienne [illegible] traduite [illegible]." Es sei dem wie [illegible], soviel bleibt [illegible] Wahr ist, daß die Tonkunst [illegible] mystischer Geheimnisse und [illegible] Gedankenspiele unter dem Einfluß des damaligen Zeitgeschmacks [illegible] welche oft ungesunde Dichtung [illegible] wie [illegible] Mozart [illegible] im „Papageno“ [illegible] er sich als vorzüglicher Dichter [illegible] nicht begreifen, wie man in [illegible] poetisch [illegible] verglänzen [illegible] Märchenspiel durchwebt. Wie man [illegible] Herzenslüste dieses romantischen Wunders [illegible], als ob es nicht [illegible] Zauber [illegible] Kindes [illegible] Erzählungen der Mutter [illegible] wegen der Vernachlässigung [illegible] — in diesem Traum das Sprachliche — [illegible] das Ganze zu verdammen!“

Sieg des Lichtes über die Finsterniß — [illegible] Prüfung und Reinigung des Menschen, [illegible] das moralische Wesen der Fabel, die in ihrer [illegible] Hintergrunde der [illegible] zu [illegible] und [illegible] zu berühren scheint, während sie die [illegible] Sprünge in den bunten Blumen eines tollen, phantastischen Vordergrundes macht. Dieß Alles spielend gleichsam sich [illegible] paradirend, [illegible] wie die wahre Opernromantik [illegible]. Wie schön [illegible] mit der Flöte und dem Glockenspiel, [illegible] Gewalt der Töne [illegible] Menschen. [illegible] gleichviel ob er so [illegible] Tamino, so [illegible] wie Papageno [illegible] die beide [illegible] auf den ersten Wanderungen durch [illegible].

Schikaneder's Zauberoper wird, wie [illegible] sagt, gerade so unsterblich, wie die Mücke im Bernstein es ist. Schön und wahr. Hat doch [illegible] Mozart, der mit dem feinsten [illegible] musikalischen [illegible] diese Mücke nicht zum großen [illegible] Diamanten [illegible] unmöglich. [illegible] dem romantischen Geiste der Mozart'schen Zauberposse im „Don Giovanni“ [illegible] lange gerühmt [illegible] gar lockerer [illegible] dem Abende [illegible] worden.

Ich befaßte mich mit [illegible] dieser Gedanken, als ich das Götterwerk nach langjähriger Pause wieder anhörte. Die Scene hatte [illegible] für Mozart und für den [illegible] der er [illegible] Die [illegible] Sänger fühlten die Größe ihrer Aufgabe und hatten nicht weniger [illegible] Besangskräfte [illegible] Mozart [illegible] die Philosophie [illegible] Nichts vermochte die Stimmung der [illegible] Neben [illegible] Tamino — der Zwiespalt zwischen [illegible] Zwange der [illegible] als Königin der Nacht — [illegible] Pamina — die Bewußtseinsheit Papageno's oder die [illegible] Charaktere. [illegible] so wenig [illegible] Vernachlässigungen, die sich [illegible] im zweiten Akte [illegible] in einem römischen Triumphwagen [illegible] einen [illegible] Die [illegible] Kette [illegible] Männer, [illegible] Thierwelt. Das Feuer- und Wasserreich [illegible] Prüfung [illegible] Durchwanderung. [illegible] zur [illegible] Freude gelangen, auf den Wogen der [illegible]. Der Abend glich einem erhabenen [illegible] zur [illegible] des neuen [illegible] Man [illegible] am 30 September 1791 [illegible] Zauberflöte [illegible] im Freihause [illegible] ein [illegible] Mozart's [illegible] erleuchten sah am Firmamente der Kunst. Wie Blitze [illegible] Stimmen [illegible] Götterwerk [illegible] Menge, [illegible] Schwächen [illegible] Gefühlen [illegible] Sängerfreunde [illegible] Ich möchte [illegible] dieser [illegible] in meiner Weise [illegible] schwammen in einem Meere [illegible] Mängel [illegible] wohl mehr oder weniger jede Aufführung [illegible] schwierigen [illegible] ausgezeichneter Werke [illegible] Sänger zu heben, [illegible] zu lassen [illegible] Regionen [illegible] Welt. [illegible] Nichts [illegible] Schwingen [illegible] Mozart'schen Melodien [illegible] und [illegible] zugleich —

Ich war im [illegible] Geiste aufgeregt, und [illegible] Aufregung dauerte noch fort, als ich lange schon das Schauspielhaus verlassen und mich zur Ruhe angeschickt hatte, [illegible] die Mitternacht war da. Mit dem [illegible] Ich [illegible] meine Nachtlampe und [illegible] Schlaf erwarten, [illegible] dem Spiele meiner [illegible] Ich dachte an [illegible] Meister [illegible] der deutschen Opernkunst und [illegible] ihrer Werke in [illegible] Zeit [illegible] Mozart [illegible] vor [illegible] Sehnsucht es [illegible] Ich [illegible] Ueberschaut [illegible] die Zauberoper [illegible].

*) Wir entlehnen diesen Aufsatz von seinem vielfachen Interesse [illegible] Weidmann's (Wiener) Zeitschrift für Literatur und Kunst.

Die Red.

bis, über Ruinen nach durch den Garten des Wunderbaren. Verschwunden, den sie mir eröffnet, dem romantischen Wesen der Töne [illegible] alle die anderen Opernübersetzungen, die sich gewaltig [illegible] und endlich doch nichts anderes sagen, als was mit trockener Prosa eben so gut hätte gesagt werden können; [illegible] Gluck [illegible] Mozart [illegible] Beide [illegible] Mischwesen [illegible] Pamina [illegible] Zauberflöte [illegible] Königin der Nacht und ihre drei Damen, die lieblich schwebenden Genien. Und verwirrten sich diese Bilder, wurden blässer und blässer und [illegible] endlich in Nebel. — Nun war's mir, als hätte [illegible] Gestalt an mein Lager und winkte mir, ihr zu folgen. Ich that es und sah mich in eine große dunkle Halle versetzt [illegible] Immer lauter ging's und immer länger wurde mir zu Muthe [illegible] Namenlose Angst [illegible] fort und fort

immer der Tiefe zu, in welcher sich nun das Bild einer [illegible] Gestalt [illegible] mit ihren Strahlen eine [illegible] Wolken [illegible] Die Nacht wich allmählig [illegible] wurde immer größer, glühender, strahlender [illegible] Alles wurde Licht, Farben, Glanz. Es schien als ob eine ganze Welt aufwärts schwebte. Ich fragte mich, ob ich denn wirklich plötzlich zu [illegible] sey nach dem Tode [illegible] Planeten und Gestirne [illegible] Glanze [illegible] Wunderschöne [illegible] Mysterien der geistigen Welt [illegible] Harmonien [illegible] Vereinigung [illegible] heiligen [illegible] in sich faßt.

Da war's mir, als hörte ich aus dieser [illegible] manchmal [illegible] Töne, wie aus ferner Vergangenheit in [illegible] Ich horchte hoch auf, und nun [illegible] Deutschen [illegible] Es gelang mir [illegible] Immer deutlicher [illegible] Perioden [illegible] Bild [illegible] Mozart und Gluck [illegible] der irdischen Dinge wieder zu hören.

(Schluß folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Gustav Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. **Nr. 10.** 10. März 1842.

Harmonie und Melodie,

nach ihrem Ursprunge und ... vom Standpunkt der mathematischen Tonlehre dargestellt

(Fortsetzung).

§ 8. [illegible]

[illegible]

Die falschen Quinten haben mit den ... Octavparallelen im Allgemeinen gleichen Ursprung. [illegible]

[illegible]

[illegible]

bin ich zwar kühn genug zu bezweifeln, so gewiß ich niemals auch daran zu zweifeln wagte. Die Masse, die Allgewalt der Materie ja sie wirkt mit unausbleiblichem Effekt, und ich kann nicht anders als gestehen, daß ich bei diesem ersteren größeren und der Kunst insbesondere gewidmeten Ausfluge Wirkungen verspürt, welche ich vordem wenig oder gar nicht kannte. Nur wollte es mir manchmal scheinen, als sey es nur Außen, wo die Haut wie bebte, und könnte ich immerhin mich freuen der nächtlichen Ruhe. Ja, ja — um kurz zu seyn — ich habe mich überzeugt fast, daß nicht aus der Masse, aus dem Vollaut wirkender Nummern unsere Kunst die Hebel ihrer größten Wirkungen holt, sondern eben dadurch ihr magisches Spiel sich von dem Magazin öffentlicher Schautheater unterscheidet, daß seine Wucht allerdings eine natürliche, aber in dieser Natürlichkeit doch auch keine handgreifliche ist, überzeugt sogar habe ich mich, daß hier die Quantität nicht selten selbst zu schaden vermag der Qualität, und wenn sie ersetzen will, was dieser abgeht, in ihrer Ueberstürzung auch deren letzte Spur noch vertilgt. Auch will es mir scheinen fast, als könnte unter Umständen das künstlerische Vollblut, im Ueberfluß vorhanden, die Zucht im Ganzen nicht fördern, und ginge im Glanze des Einzelnen der Glanz des Ganzen wieder unter. Mißverstehen Sie mich nicht. Unsere Capelle zählt bei Weitem nicht so viele unsterblichen Namen, als jene, von der ich so eben, ohne sie zu nennen, erzähle, und dennoch, wenn ich, darf die Leistung der unsrigen sich schlechterdings nicht scheuen jener vorbergen. Wir zählen auch keine 30 und 36 Bogen im Quartett, und dennoch, meint ich, stehen wir dem Ziele der Kunst nicht minder nahe, ja möchte ich behaupten beinahe, daß nicht ich oder gar ein eitler Egoismus die Schuld trägt, wenn der stolze Blick, der von dort, von jenen letzten Gedanken meiner Waffe zu uns herüberleuchtet, und dem ich früher wohl mit Ehrfurcht zu begegnen mich geneigt finden konnte, in sich selbst jetzt seine Erwiderung findet und wenn ich auch gar keinen Neid mehr hege auf einen Besoldungs-Etat, der vor dem, was er bietet, noch Nichts, als was er gibt, erwählt. Nummern machen das nicht, was den Werth einer Capelle macht, sondern es ist das, was in den Nummern aufgeht in Liebe im Ganzen und das ausgleichende Verhältniß im Einzelnen, und hier ist es, wie mir scheint, wo der Grund gesucht werden darf für die merkwürdige Erscheinung, daß bei weniger materiellen Mitteln die Leistungen unserer Capelle in künstlerischer Schöpfung jede Vergleichung mit jedem möglich reicher dotirten ähnlichen Institute aushalten. Wie gesagt, ist diese Ueberzeugung eine Frucht meiner letzten Reise, die zu so mancherlei Comparationen der Art Gelegenheit gab, und knüpfe ich für den Augenblick insbesondere auch dieselbe an das letzte Concert, das am 16. d. zur höchsten Geburtstagsfeier Sr. Durchlaucht unsers regierenden Fürsten statt hatte, und das, als Cammer-Concert nicht im gewöhnlichen großen Concertsaale, sondern in dem kleinen Saale des fürstl. Schlosses stattfindend, auch nicht einmal die volle Entwicklung unserer sämmtlichen musikalischen Kräfte zuließ. Ich will nicht reden von den dabei aufgeführten Musikwerken, so schön die Wahl auch in dieser Beziehung getroffen war (unter andern eine überaus geistliche Ouverture von Stunz, eine Arie von Mozart, die Ouverture zu Marschners „Hans Heiling“ rc.), sondern nur von der vollendeten Weise ihrer Ausführung, die, ein Leben athmend, strotzend in der ganzen Fülle markiger Kraft, doch auch das ganze geistige Bild in himmelblauester Klarheit uns vorführte und weder versenkt ward in ein Uebermaß materieller Mittel, noch aufgelöst in ihrer Ganzheit durch das Mißverhältniß ihrer Subjektivitäten, wobei nur zu gern das Virtuosenthum sich geltend zu machen und aufzuschwingen sucht über den Mitspielenden, ohne zu bedenken, daß eben dadurch die gesammte Leistung aufhört, Kunstschöpfung, Kunstwerk zu seyn. Es bauen am Baue gar vielerlei Hände, will die fertige des Meisters allein dabei helfen, bleibt ja ein Loch in der Mauer, denn Speiß und Mörtel zu tragen, schmähet der Meister, und ohn' Mörtel und Speiß hilft Meisters Schaffen dennoch zu Nichts. Besondern Einfluß auf dieses wirklich seltene und höchst vortheilhafte Verhältniß in unserem musikalischen Institute übt übrigens auch die allseitige Theilnahme im Publikum für Kunstinteressen, und findet diese Theilnahme wieder vorzugsweise höchsten Orts ihre Anregung und Nahrung, so wird sie nicht minder jedoch auch, von den Leitern der Capelle und der Gesang-Institute trefflich benutzt, mittelbar gewissermaßen zur subjektiven Macht in diesen selbst sich zu erheben. Nicht mit Unrecht stelle ich in dieser Beziehung wohl einen Vergleich zwischen unserer Stadt und Dessau an. Was vermöchte Friedrich Schneider mit seinem ganzen Reichthum von Wissen und Genie, wenn, was er schafft in seinem Amte als Direktor, nicht getragen würde von einem überall mit den deutlichsten Zeichen hervortretenden öffentlichen Interesse? — Und verlangt doch unsere Kunst fast mehr denn jede andere auch eine solche Theilnahme, wenn sie nicht in sich selbst gleichsam ersterben soll. Nicht mit Unrecht sind hier die Künstler etwa bloße Diener der Gesellschaft, sondern integrirende Theile und Glieder derselben, so daß die ersten unter ihnen nicht selten den Mittelpunkt derselben sogar ausmachen. Ein schönes, nicht genug zu schätzendes höchstes Vorbild von Seiten des Hofes zieht hier Sitten und Sitte des Publikums nach, und der Gewinn bleibt der Kunst und denen, die sie genießen. Ein Musiker wie seine Musik lebt nun einmal eine Natur, noch zarter wie die des Concerts, und in Baumwolle beide gewunden, würden sie auch zu hart rühren, legt die Hand der Schätzung nicht auch ihre weiche Schaale nahm dieselbe Hand, an welcher allein der Künstler seinen Olymp ersteigt, Götterfrüchte und herabzuwerfen, und die hier in Wahrheit nur mit wahrhaft politisch-socialem Takte ihr gereicht wird.

Auf Personalien zu kommen — sind unser erster Geiger Stellwager und Violinist Stern ebenfalls von ihren Reisen zurück, und die Zeichen der Anerkennung ihres reichen Talents und der außerordentlichen Meisterschaft, durch welche diese beiden Virtuosen, wie der treffliche Cellist Oswald und Oboist Jägersänder, in so vielfach vortheilhafter Weise sich auszeichnen, sind in erfreulichstem Maaße ihnen in die Heimath gefolgt. Capellmeister Täg-

Akkordgestaltung erforderliche Terz nicht von oben, sondern von unten beigefügt wird, ist gar nicht neu [32]), und es kommt hier nur darauf an, ob der daraus entstehende Zusammenklang sich innerhalb der von der Natur gegebenen Grenzen hält (vergl. § 6). Wenn wir daher unter den großen Dreiklang e g h eine kleine Terz setzen, so erhalten wir den auf der sechsten Stufe vorkommenden weichen Septimenakkord, der durch Einführung des in C-dur [illegible] fremden Tones gis zugleich aus einem Septimenakkorde zum Dreiklang und zwischen Akkord der verwandten Molltonart wird [33]). Außerdem aber gelangt man auch durch die Vermittlung der großen Terz in das kleine in das Mollgeschlecht, wobei die Harmonie ihren Grundton nicht verläßt. Ähnlich kann in beiden Fällen, wo man entweder durch eine [illegible] Terz oder Modifizierung eines bereits vorhandenen auf das Mollgeschlecht gelangt, auch das Umgekehrte statt finden, so daß im ersteren Falle aus dem Akkorde a c e g die unterste Terz [illegible] und dadurch so wie andererseits auch durch Weglassung der obersten aus dem Septimenakkorde einen Dreiklang macht. Um nun ein solcher Dreiklang, um als [illegible] zu erscheinen, entweder mit dem mit ihm vorgehenden [illegible] Harmonie der Tonart in Beziehung gebracht werden. Unter Umständen kann der Übergang aus dem Dur- in das Mollgeschlecht dem Übergange aus der Tonart eines Grundtones in die eines andern von dem ersten weiter entfernten [illegible] seyn, besonders, wenn die Erniedrigung oder Erhöhung nicht blos auf den [illegible] Akkord angewandt wird. So erhält man z. B. aus dem Septimenakkord von C-dur zunächst [illegible], dann [illegible], was sogleich den Übergang nach As-dur vermittelt. Folgt auf den C Akkord der As Akkord unmittelbar, so erscheint er zunächst immer als ein auf dem Grundton F [illegible] der, und muß erst durch die folgende Modulation zum tonischen Akkord in As-dur gestempelt werden [34]). Daß einem Dreiklang eine kleine Septime zugesetzt werden kann

32) Vergl. Beethovens Studien [illegible] Cap. [illegible]

33) Der leiterfremde Ton kann entweder als gefällige Dissonanz, oder in einem der vorhergehenden oder folgenden Akkorde als [illegible] eingeführt werden.

34) Daß diese Grundsätze nun aber allmählig erst zu bewirkenden Ausweichung in ferne Tonarten [illegible] in der praktischen Musik [illegible] zum Beispiel beim Orgelspiel [illegible] [illegible] zu machen, [illegible] — [illegible] Akkorden, — [illegible] Ausweichung von C-dur nach As-dur [illegible] Schneiders Elementarlehre) [illegible] Akkord in [illegible] Nach § [illegible] kann jeder Ton eines Dreiklangs oder Hauptseptimenakkordes [illegible] Dreiklangs [illegible] Septimenakkordes [illegible] werden. Nach diesen würde man mit dieser Regel nicht durchkommen [illegible] Zwischenakkorde [illegible] nach Schilling [illegible] und [illegible] Jahre vom Ritter [illegible]

ein anderer als Auskunftsmittel zu gebrauchen, versteht sich, da auch hier die Harmonie auf demselben Grundtone beruhen bleibt, natürlich ganz von selbst. Ist es aber eine große, die zugesetzt wird, so steht diese als hinzutretende Dissonanz statt der Natur, und bildet einen, außerhalb der Zahlen von 1 bis 8 gelegenen Zusammenklang, indem die große Septime größer als das Verhältniß von 4 : 7, und folglich [illegible] kleiner als das von 7 : 8 ist. In dieser Beziehung kann man sagen, daß die Theorie sich nicht immer von harmoniefremden Tönen frei erhalten, denn im folgenden z. B.

[illegible]

oder

läßt sich der Akkord a g h, der auf den [illegible] von C folgt, fast nicht anders als auf dem [illegible] Zusammenklange c e g h beruhend erklären. Auch empfindet das Gehör die [illegible] Harmoniefolge des Akkords der dritten Stufe auf den ersten fast so, als wäre der große Septimenakkord unmittelbar angeschlagen worden. Die Vermittlung des gleichzeitigen Anschlags der großen Septime mit dem Grundtone erzeugt hier blos die Vorbereitung der Dissonanz, die natürlich gleich im Anfange des Tonstückes nicht möglich ist. Da auf dem die Töne a g [illegible] enthaltenden Akkorde der Dreiklang von F folgt, so ist diese Akkordfolge eine Nachahmung der vermittelst des Hauptseptimenakkordes bewerkstelligten Ausweichung nach F mit Verwendung des leiterfremden Tones [35]). Wenn es heißt, daß in den Choralen kein harmoniefremder Ton vorkommen [illegible] kann, dass [illegible] haben, als daß die zufälligen akkordgemäßen Zusammenklänge [illegible] einem harten oder weichen Dreiklange [illegible] gleichen, [illegible] von der Bedeutung [illegible] wird, [illegible] diese Akkorde im [illegible] Zusammenhange haben. Desgleichen werden die Vorhalte, als in dem vorhergehenden oder nachfolgenden Akkorde enthalten, wahrscheinlich auch als [illegible] bei [illegible] in den Choral-Eingang finden können, [illegible] werden — Der Akkord der dritten Stufe kann sich aber auch als wirkliche Harmonie geltend machen, wenn er auf folgende Weise gebraucht wird

[Beispiel aus Schneiders Elementarlehre § 51 A 1.]

35) Vergl. Meine [illegible] Theil, wo alle die Akkorde welche nicht [illegible] Dur- oder Moll-Dreiklänge oder Hauptseptimenakkorde sind, aus einer solchen [illegible] Nachahmung von [illegible] abgeleitet werden.

36) Vergl. [illegible] § 5. Der vorhergehende Akkord enthält die Vorbereitung, der folgende die Auflösung der Dissonanz, so daß [illegible] harmonischen Grunde im Ganzen [illegible] Dies [illegible] in harmonischer Hinsicht das Wesen des [illegible] aus. Vergl. Schneider § 2[illegible]

denn hier tritt er zwischen die normale Harmoniefolge von V und III, und hat zu letzterer Harmonie selbst ein normales Verhältniß (vergl. § 10). Dagegen würde f a s e nicht mit IV, sondern mit II als weicher Septimenaccord der zweiten Stufe zu bezeichnen seyn, dessen Grundton d ausgelassen. Die Verdoppelung der Terz hat, wie im obigen Beyspiel nichts gegen sich. Uebrigens mag dieser Akkord erschien durch die Folge des tonischen und Dominantenaccordes zum Subdominantenaccord umgedeutet werden, damit die Nebenharmonien nicht zu viel aufeinander folgen. Daß ein mehrdeutiger Akkord in Bezug auf die vorhergehenden und ihm folgenden Akkorde verschiedene Bedeutung haben kann, ist eine aus dem Gebrauch des verminderten Septimenaccordes bekannte Thatsache. Durch Anwendung der von mir ihrem Umfange nach erweiterten einfachen harmonischen Mehrdeutigkeit, machte der vorige Paragraph ungezweifelt gilt, daß eine Akkordfolge oder mehrere derselben hintereinander sich auf keine Regel zurückführen ließe, entweder gar nicht oder nur höchst selten eintreten. Auch will ich gern zugeben, daß die Mehrdeutigkeit der Akkorde, die, an und für sich und außer dem Zusammenhange mit andern betrachtet, die Ergänzung eines ausgelassenen Grundtones voraussetzen, so wie auch die der enharmonisch mehrdeutigen Akkorde zum gefälligern, und deshalb für Ausweichung in weit entfernte Tonarten erforderlich der andern vorzuziehen ist.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Cavatine der Gräfin [illegible] Schwäbische Lieder. Concertstück für die Violine, mit Begleitung des Orchesters, des Quartetts oder des Pianoforte, componirt und seinem Bruder gewidmet von Th. Täglichsbeck. Op. 15. Pr. mit Orch. 2 Rthlr. 8 ggr., mit Quart. 1 Rthlr. 8 ggr., mit Pfte. 1 Rthlr. 4 ggr. oder 2 fl. 6 kr. rhein.

Referent liegt die Ausgabe mit Pianoforte-Begleitung vor. Im Allgemeinen zuvörderst angeschaut, ist die Composition ein sehr gefälliges Salonstück, das zwar durch wenige eigentliche Schwierigkeiten sich auszeichnet, indeß immer ein brillantes Ansehen gewinnt und deshalb in gemischten Cirkeln niemals ohne Effekt bleiben kann, so daß Spieler von nur einiger Fertigkeit Anerkennung und Aufmunterung damit finden werden. Im Besondern besteht dasselbe, nicht ganz im Sinne des folgenden Hauptthema gehaltenen kurzen Einleitungssatze, der wie gewöhnlich mit einer bravouren Bravour-Cadenz auf der Dominante (H) schließt, aus drei Sätzen, deren jedem eine bekannte schwäbische Volksweise hergestellt zum Grunde gelegt wurde, daß zuerst das Thema in seiner einfachen Melodie erklingt, und dann eine Art kleiner Fantasie in Form fließender, abgerundeter Variationen darüber folgt. Der erste Satz steht in E-dur $^3/_4$ und führt durch einen effektvollen enharmonischen Tonwechsel über zu dem zweiten Thema C-dur $^2/_4$ Andante, das einen sogenannten cantabeln Mittelsatz bildet, der sich in seiner thematischen Ausführung auch am freiesten, mit wirklich höchst originellem Gedankenreichthume sich bewegt, wenn es in dieser Beziehung nicht von dem letzten Satze, einem brillanten Allegro (A-dur $^2/_4$) noch übertroffen wird, indem hier die Prinzipalstimme das Hauptthema zunächst der Begleitung überläßt und dann sofort in freier kühner Bearbeitung dasselbe umfaßt, so daß gewissermaßen die getreueste Seele auch mit erzählten lieblichen Formen sich zu umgeben scheint. Worin Referent den Hauptwerth der ganzen Composition setzen möchte, ist die sinnreiche Wahl und Zusammenfassung der Themen, so daß zwischen allen eine solch innige Seelenverwandtschaft herrscht, daß das Ganze, obschon zusammengesetzt aus Einzelnem, doch als ein ununterbrochener, zusammenhangender Gedankenstrom sich uns darbietet. Großen Antheil an dieser Wirkung hat allerdings auch die geniale Bearbeitung der gegebenen Gedanken, die eine tiefe Auffassung dieser voraussetzte. In der That ist für die Gesellschaft, für den Kreis unterhaltender und doch zugleich bildender Musik neuerer Zeit wenig Empfehlenswertheres geschrieben worden, um so mehr als auch die Begleitung, so weit sich aus dem Clavierauszuge ersehen läßt, keine gewöhnliche, schleppende, sondern eine sinnreiche und meisterhaft durchgeführte und effektvoll genannt werden muß. Einige Druckfehler findet der Spieler leicht. So muß z. B. auf S. 4 der Prinzipalstimme das a von dem ersten a der zweiten Zeile bloß ein 8 seyn, im zweiten Takte der zweiten Zeile der Clavierstimme müssen das a und gis im Basse halbe statt ganze Noten seyn, Seite 1? der Clavierstimme Zeile 3 Takt 1, und Zeile 4 Takt 1 fehlt ein ♮ vor der Note g im Basse, und endlich stehen auch einige Applicatur-Ziffern in der Prinzipalstimme über falschen Noten, z. B. S. 2 Z. 5 im ersten Solo-Takte, wo die 2 über dem a statt über d stehen soll u. s. w. Die äußere Ausstattung ist schön und macht der neuen Verlagshandlung Ehre.

Prag gedruckt bei Rodl (Selbstverlag des Verfassers). Staročeské Písně, [illegible] rukopisu s přeloženým německým Professora Wacslawa Alozyia Swobody w hudbu uwedl a Wysokem Urozenému Panu Panu Leowi Hrabeti Thunowi z Hohensteinu na Cenau wyjimkú prostj obětuje Wenceslaw Jan Tomášek etc.

So weit ich Böhmisch verstehe, lautet dieser Titel im Deutschen: „Altcrainische Lieder, nach einer Handschrift der Königlichen Bibliothek, mit deutscher Uebersetzung des Professors Wenzel Aloys Swoboda, in Musik gesetzt und dem H. Grafen Thun von Hohenstein als Beweis ausgezeichneter Hochachtung gewidmet von Wenzel Johann Tomaschek“ etc. — Für Freunde der alten und namentlich slavischen Volkspoesie haben diese Lieder einen unschätzbaren Werth. Welcher Reichthum der Fantasie und reinen Gemüthsbewegung! — Aber auch in musikalischer Beziehung verdienen sie unsere Aufmerksamkeit und Beachtung. Es sind im Ganzen sechs Lieder, und im Text dargestellt, leider. Dem böhmischen Texte ist die deutsche Uebersetzung im übereinstimmenden Metrum untergelegt worden. So rein und gemüthvoll wie die Sprache ist auch die Musik, eben so liebewarm und eben so kühn

Stimmen anstößig finden, sogar dann, wenn ihr keine kleine Quinte vorangegangen, — denn, daß die umgekehrte Folge, nämlich die von einer kleinen Quinte auf die große unzulässig sey, ist eine anerkannte Thatsache — so beruht eine solche Vorschrift, wenn sie nicht etwa, wie in den meisten Fällen zutreffen möchte, von pedantisch übertriebener Strenge zeugt, überhaupt darauf, daß die Quinte als solche im harmonischen Satz zu leer erscheint und das Gehör die Terzen oder Sexten vorzugsweise zu hören verlangt. Ein entschieden als Quinte und nicht als Zusammensetzung von Terzen hervortretendes Intervall würde gewissermaßen eine zweite bloße Art fühlen lassen, so daß, wenn einmal in Gedanken und noch einer Art von Anticipation ihr Quintenparallelen gemacht sind, das Gehör durch die nachher wirklich erfolgende verschiedene Stimmführung zu spät versöhnt würde. Der Eindruck würde dann ein ähnlicher seyn, wie, wenn in einem Gedicht von erhabenem Charakter eine zufällige Beziehung eine in's Lächerliche fallende Vorstellung erweckt, und diese dann durch das darauf Folgende nicht so leicht zu vertilgen ist. Die übrigen Details, betreffend die Quintenparallelen, die durch Verwechslung der einzelnen in Klangfarbe nicht unterschiedenen Stimmen, oder durch eine von einer tiefen Stimme durch Brechung dargestellte Mißstimmigkeit bemerklich oder verdeckt werden; so wie das Hinzutreten der durch eingeschobene Durchgangstöne nicht verdeckten und der Accompagnation, will ich hier nicht weiter verfolgen, sondern ich will Dem, was hierüber von Gottfried Weber mit möglichster Vollständigkeit gesagt worden, vollkommen überlassen. Den allgemeinsten Standpunkt der Beurtheilung zu bezeichnen wird die hier gegebene Untersuchung für ausreichend befunden werden können.

§. 9. Die Aufeinanderfolge der Harmonien, welche durch die besondere Gestalt und Verbindung, in welcher die einzelnen, zum Theil nicht auf der Harmonie selbst beruhenden Akkorde erscheinen, ihrer innern Natur nach nicht verändert wird, geschieht gewöhnlich in Quinten oder Quarten, in welchen Intervallen der Grundzug aller leitereigenen und ausweichenden Modulationen enthalten ist (vergl. §. 5). Da im Verhältniß des Dominant- und Subdominantenakkordes auch das Intervall der großen Sekunde gegeben, und außer dem Dominantenakkord noch ein Wechseldominantenakkord [49]) vorhanden ist; so werden Harmonien, welche in genanntem stufenweisem Abstande ihrer Grundtöne auf einander folgen, in einem ebenfalls normalen Verhältniß zu einander stehen, welches durch die Beziehung der in dem Durgeschlecht als wesentlich geltenden Harmonien vermittelt, als ein solches bezeichnet wird [50]). Wie verhält es sich aber, wenn z. B. die Harmonien terzenweise nacheinander folgen, welches in umfassenderen Tonstücken sich gar nicht selten entweder scheinbar oder wirklich ereignet? Gottfried Weber sagt, daß die Harmonie der Terzenfolge nur selten, und in Folgen dessen die daraus sich gründenden Harmoniefolgen ebenfalls nicht gerade häufig gebraucht würden. Zu verbieten gedenkt er keine der unzähligen vielen Harmoniefolgen, giebt aber eben so wenig den Grund des seltenern Gebrauches einiger unter denselben an. Den Grund dieser Seltenheit möchte man zunächst wohl darin finden, daß die Modulation eben so wenig wie die ursprüngliche tonische Folge eine wirkliche Akkordfolge hervorzubringen vermag, sondern vielmehr wie ein Intervall C4 G1, welches nichts weiter, als die Unterbrechung des stetigen quinten- oder stufenweisen Fortschreitens bezeichnet. Insofern wir es nun hier mit wirklichen Harmonie- und nicht bloßen Akkordfolgen zu thun haben, werden ungewöhnliche Aufeinanderfolgen der Art zum Theil auf einem ähnlichen Zusammenbegriffen der einzelnen zu einem modulatorischen Ganzen verknüpften Harmoniefolgen, wie das in Beziehung auf die einzelnen melodischen Töne bemerklich gemacht (§. 4), andererseits aber auf der sowohl einfachen als inharmonischen Mehrdeutigkeit beruhen, deren Wirkungen Gottfried Weber mit einem Aufwande von vielem Scharfsinn und Geschmack ausführlich beschrieben hat. Die normale Folge von Harmonien wird im Durchschnitt ebenso, wie die Beschränkung der mannigfaltigen Rhythmen zur Einheit des Taktes festzuhalten. Nun so wie es sich ereignet, daß gewisse Rhythmen, die im ungeraden Takt mit einander verbunden den Eindruck des geraden Taktes hervorzubringen scheinen, oder wie eine Taktart in die andere, durch einen allmähligen Wechsel des Tempos durch ein ritardando accelerando oder ad libitum übergegangen wird, und während dieses Überganges das Gefühl der rhythmischen Einheit zu schwanken beginnt, und doch durch die allgemeine Regelmäßigkeit das Bewußtsein der höhern Kunsteinheit erhalten wird, so verhält es sich im Ganzen genommen auch mit der durch die Mehrdeutigkeit bewirkten Modulation, die durch die entschiedene und einfache in gewissen Grenzen zurückgehalten wird.

§. 10. Man denke sich nun zunächst die Grundtöne der Harmonien quintenweise etwa in folgender Art

C G D A.

geordnet, indem von dem Unterschiede der leitereigenen und ausweichenden Modulation vorläufig abstrahirt wird. Das Gehör wird beim Vernehmen der dritten Harmonie das erste noch nicht vergessen haben, namentlich wenn diese die tonische oder überhaupt eine der wesentlichen ist. Hieraus geht hervor, daß der Begriff von Harmoniefolge nicht

---

49) Dieser Akkord ist es, der auch in dem Durgeschlecht die kleine None enthalten kann, während der Dominantenakkord sie nur im Moll erhält und im ersteren Tongeschlecht die große None diese Stelle einnimmt. Durch den Wechseldominantakkord wird sogleich ein Uebergang nach der Tonart der Oberdominante angedeutet. Vergl. darüber Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst.

50) Subdominant- und Dominantakkord haben bekanntlich, wenn letzterer nicht die kleine Septime mit sich führt, keinen Ton mit einander gemein. Die Regel, daß ein Stimme Tone, der zum wenigsten nach einem derselben in der andern stehenbleiben müsse (vergl. §. 7) kann sich nur auf die bestimmten Akk., wo die Harmonien in harmonisch-melodischen Tongewebe in ihren Akkordgestalten eingeschlossen werden, und nicht auf die Harmonien selbst beziehen. Für diese ist eine solche Regel theils zu weit theils zu eng. Denn man wird doch nicht sagen können, daß z. B. die Akkorde c e g und a c e in einem engeren Verhältniß zu einander haben als die von f a c und g h d.

auf zwei unmittelbar neben einander befindliche zu beschränken ist, daher denn obige Reihe auch so geordnet werden kann.

C A D G ..... oder C A G D u. s. w.

Hier haben wir sogleich eine Harmoniefolge nach Sexte oder Terz. Auf ähnliche Weise lassen sich Harmoniefolgen wie C E D A, C E F D, E F A G, in welchen die Intervalle der großen Terz, der kleinen Sekunde und kleinen Quinte erscheinen, durch solche Wechselbeziehung rechtfertigen, indem die große Sekunde nach vorigem Paragraph keiner solchen Rechtfertigung bedarf. Diese Betrachtung der Harmoniefolgen wird auf die leitereigene, oder aus je die nächstverwandten Tonarten ausweichende Modulation am anwendbarsten seyn. Die stärker ausweichende Modulation beruht wie bekannt auf der namentlich enharmonischen Mißdeutigkeit und den enharmonisch mißdeutigen verminderten Septimen- und übermäßigen Sextenakkorden, wofern es nicht etwa sich trifft, daß die Ausweichungen einen pikanten und völlig unvorbereiteten Eindruck machen, der durch die besondere Absicht des Tonkünstlers unter Umständen allerdings auch motivirt seyn kann, gewöhnlich aber durch die Rückkehr zur vorigen Tonart oder eine der mit ihr zunächst verwandten einen hinterher gemilderten Charakter erhält. Die Lücke im modulatorischen Zusammenhange ist der Regel nach nur eine einzelne, indem vor und nachher ein desto innigerer Zusammenhang der modulatorischen Elemente stattfindet. Dazu kommt, daß die in solchen Fällen um so fortdauernde Melodie die Brücke über den Abgrund baut und ihn dadurch zum Theil verdeckt. Durch scharf contrastirende Dissonanzen werden Uebergänge ähnlicher Art nicht selten unterstützt. Dabei dienen oder auch die von milderem Effekt, namentlich die den harmonischen ähnlichen der Vorhaltsakkorde wie e h g zur Vermittelung. Das oben näher beschriebene Ineinandergreifen der Harmoniefolgen wird deshalb seinen Einfluß außerdem noch ausüben können, so daß bei genauerer Untersuchung die scheinbar abnormsten Harmonie- oder vielmehr Akkordfolgen sich auf eine gewisse Regelmäßigkeit zurückführen lassen.

§ 11. Die Mehrdeutigkeit wird von Gottfried Weber in die einfach harmonische und in die enharmonische eingetheilt. Erstere findet statt, ohne daß irgend ein Ton enharmonisch wie z. B. dis in es verwandelt zu werden braucht, was bei letzterer der Fall ist. Einfach harmonisch mißdeutig ist z. B. der Akkord d h a, der außer dem tonischen Akkord von D-dur noch zwei andere in den Durtonarten und wieder noch andere in den Molltonarten erhalten kann. Nach dieser Harmoniefolgen eine solche Mehrdeutigkeit zu. Ungeachtet deshalb schon sehr weiten Umfangs dieser Art von Mehrdeutigkeit finde ich mich veranlaßt, denselben eine noch größere Ausdehnung, als von Weber geschehen, beizulegen. Die Theorie der Musik kann bei der wichtigen Rolle, welche die Mehrdeutigkeit überhaupt spielt, nur gewinnen, indem bei der Analyse von umfassenden Tonstücken vieles nach dieser Betrachtungsweise regelmäßiger erscheinen wird, als ohne dieselbe der Fall seyn mag. Der Keim zu dieser Erweiterung ist in Webers System selbst zu finden. Der ver-minderte Dreiklang ist nach demselben keine besondere Harmonie, sondern nur ein auf dem ausgelassenen Grundton der Dominantenharmonie beruhender Akkord. Warum soll man nicht auch ein außer dem Zusammenhange als vollkommener Dreiklang zu bezeichnender Akkord in demselben auf einem ausgelassenen Grundtone beruhen, z. B. f a c auf d f a c, indem der Melodie wegen, oder sonst aus irgend einer andern Ursache, die beigefügte kleine Septime, welche hier stärker als im Dominantakkord dissonirt, und das d als ein zu tiefes erscheinen läßt, den Grundton auf ähnliche Weise, wie die Noten es thun, verdrängt. Erscheint doch ohnehin schon der Zusammenklang der Töne f a c im übermäßigen Sextenakkorde gewissermaßen auf dem von h d f a c beruhend, woraus sich die belassene Folgerung ergiebt, daß auch der Akkord d f a c oder auch d f a auf zweierlei Harmonien beruhen kann. Denn entweder ist er in der Harmonie der zweiten Durstufe vorhanden, wobei ihm außerhalb der Systemes die Zahlen 20 24 30 35, oder er beruht auf dem Septimenakkord h d f a, in welchem Falle ihm die Zahlen 24 28 35 42 entsprechen. Aber selbst der 6 7 Hauptseptimenakkord hat, außer seiner enharmonischen Mißdeutigkeit, noch eine einfache, indem er auch durch Hinzufügung der kleinen None zu dem auf d beruhenden Akkorde h d f a, bei Auslassung des Grundtons, erhalten wird, in welchem Falle ihm (nach § 6) die Zahlen 24 30 35 42, oder die Zusammensetzung der Terzen 5/4, 7/6, 6/5 entspricht*). Sonach giebt es keinen Akkord, der nicht an und für sich, ohne daß eine enharmonische Verwechselung seiner Bestandtheile angenommen wird, mißdeutig wäre. Die Akkorde, welche nicht harmonische Dissonanzen in sich enthalten, sind es nicht weniger. Diese harmoniefremden Dissonanzen sind zum Theil harmonie-eigene Bestandtheile eines vorhergegangenen oder folgenden Akkords, also Verbindung von Bestandtheilen zweier oder mehrerer Harmonien, und daher ebenfalls harmonisch mißdeutig. Aber wodurch, wird man fragen, wird die Mißdeutigkeit eines z. B. vollkommenen Dreiklangs oder Hauptseptimenakkordes aufgehoben? Antwort durch die normale Folge der Grundtöne der Harmonie in Quinten, Quarten oder großen Sekunden, oder falls diese nicht vorhanden seyn sollte, durch diejenige eingreifende Wechselbeziehung (§. 10), welche eine solche normale Folge zunächst herstellt. — Das Verfahren, nach welchem die zur Bildung einer einen

*) Dieses und das zweite für den weichen Septimenakkord aufgestellte Schema findet sich nicht in meiner Abhandlung über die Schwingungsverhältnisse der Akkorde, allerdings wurden sie, als keine eigenthümlichen der Mitbekanten zu Grunde liegenden Akkordgestalten ausgeschlossen. Es kam nämlich dort hauptsächlich nur darauf an, die aus den Tönen der Dur- und Molltonleiter hervorgehenden und zunächst in ihrer Einzelheit der Modulation zur Verfügung gestellten Akkordgestaltungen als auf wesentlich harmonischen Elementen beruhend nachzuweisen. Die von mir angenommene Mehrdeutigkeit hat darin ihre Gränze, daß eine durch Zusammensetzung zweier anderer entstandenen Akkord als Wirkung betrachtet sich innerhalb der von den uns erst Zahlen gegebenen Gränzen hält. Dies ist z. B. mit der Zusammensetzung von c e g und e g h nicht der Fall, indem c e g h als Septimenakkord sich nicht so wie die aus Auflösung des Grundtones der Nonenakkorde entstehende Schemen läßt.

[illegible] ist viel mit der Herausgabe seiner „Liederhalle“ und der Compositionen [illegible] Oratorium beschäftigt und der Communmusikus W[illegible], der sich ein unbestreitbar großes Verdienst um den Schulgesang und überhaupt um die Verbreitung der Liebe zum Gesange und [illegible] Kunstlieder erworben hat und durch den unermüdlichen Fleiß, mit welchem er diesem Theile seines Wirkungskreises fortwährend obliegt, auch ferner noch erwirbt, lese ich in einem Bayerischen Localblatte, daß er eine große komische Oper componiren werde. Ich breche ab, weil über [illegible] bei diesem Opernprojekte mir [illegible] daß es einmal wohlgethan scheint, zu viel zu wollen, und es immer besser sey, die That eile dem Willen voran, als der Wille der That. Gar Manches [illegible] liegt mir noch auf dem Herzen, denn das Leben [illegible] auch unter [illegible], macht bei dem [illegible] Jahre [illegible] Bevölkerung [illegible], allein nicht zu viel zu soll der Mensch wissen.

M.

Feuilleton.

Musikalische Gedankenausflug, veranlaßt durch die Wiederaufführung von Mozart's „Zauberflöte“.

Von Karl Kunk[illegible]

(Schluß.)

Der Schatten Gluck's. Also ohne Kürzung, sagst du, wurde sie aufgeführt?

Der Schatten Mozart's. Ganz, wie ich sie geschrieben. Doch leider, die geharnischten Männer [illegible] weg, die den [illegible] Choral singen mußten, auf welchem die C-moll-Fuge gebaut ist. Ich habe daher durch Rhythmus und Stimmführung [illegible] schweren [illegible] Text [illegible]. Die geharnischten Männer werden [illegible]. Und die vorgeblich Erbauung wurde nicht eingeschaltet, [illegible] bis zum Schlusse des ersten Damenterzettes geschrieben. Sie ist eigentlich [illegible] und verloren, doch [illegible] worden[*]. Dafür haben sie bei den hohen Staccatostellen [illegible] in der C [illegible] D-moll-Arie der Königin der Nacht um die Ausführung der Singstimme [illegible] zu [illegible]. [illegible] fehlte, weil die Schwägerin meiner guten Constanze, [illegible] hohen Singstimme haben mußte.

Der Schatten Gluck's. [illegible] nicht so genau, Meister, [illegible] dem [illegible] nicht besser gemacht.

Der Schatten Mozart's. [illegible] nicht ganz vergessen und hat Recht. Geschrieben ist geschrieben. [illegible] Instrumentation [illegible] zu machen, [illegible] Mozart's [illegible].

Der Schatten Gluck's. Wie ging [illegible] Oper sonst noch zusammen? Ich hätte wohl [illegible] Oper und [illegible] Begriff der Sänger gemacht.

Der Schatten Mozart's. [illegible] „Nun Spektakel Spektakel“ [illegible] „Zauberflöte“ [illegible]. Nun ich finde [illegible] daß Unternehmer

[*] Durch die Bemühungen und [illegible] Sammlung musikalischer Merkwürdigkeiten [illegible] des Alvis Fuchs. Besitzer einer [illegible] und gezeichneten Sammlung musikalischer Autographen.

und Publikum gewiß zufrieden seyn konnten. Schikaneder war auch dankbar [illegible] auf das Theater an der Wien, welches er mit seiner [illegible] gebaut, den Papageno leben lassen, [illegible] genug!

Der Schatten Gluck's. Die Aufführung aber, die drei Buben kamen es doch wirklich zu [illegible] aufgeführt?

Der Schatten Mozart's. Alle Akteure haben ihre Sache [illegible] gemacht [illegible]. Die drei Damen sangen brav, die drei Buben besser als [illegible]. Der [illegible] Sarastro ist ein ganzer Mann [illegible] die ich diese Rolle geschrieben habe. Auch das „liebe [illegible]“ [illegible] der ganz [illegible] Schule, die ein guter deutscher Sänger vermeiden [illegible] den reinen einfachen Vortrag [illegible] mehr [illegible].

Der Schatten Gluck's. Das kommt von dem Schaden, den [illegible] Italiener [illegible] Declamation zu [illegible]. Der Tamino [illegible] der den Orden [illegible] die [illegible] singen. [illegible] Ramm [illegible] schwierige Allegro begonnen.

Der Schatten Mozart's. Ich sah [illegible] die Menschen nicht. Wie herrlich die Gottes [illegible] zu einem [illegible] Arrangement haben sie [illegible]. Ich [illegible] zu [illegible] daß [illegible]. Würde ja sogar [illegible] Kaiser Joseph [illegible] in der Person meines „Papageno“ in eigener Person [illegible]. Ein [illegible] mit dem [illegible] „[illegible] Mozart [illegible] — —!“ Doch, [illegible] bei der ersten Aufführung [illegible] Oper [illegible] der gütige Kaiser nicht mehr Theater [illegible].

Der Schatten Beethoven's [illegible]. [illegible] der Deutschen von den [illegible] nicht auf. Gut, [illegible] einmal [illegible] Symphonien componirt [illegible] Oper [illegible] nach [illegible].

Der Schatten Gluck's. [illegible] zu großen [illegible] Theater [illegible] — Was ist [illegible] vor dem [illegible] Opern [illegible] herabgebracht? Denn [illegible] unserer Zeit die Stimmung [illegible] zur Plage der Sänger.

Der Schatten Mozart's. [illegible] zu [illegible] Opern [illegible] Mozart [illegible] geschrieben [illegible].

Der Schatten Gluck's. Die [illegible] Beschwörungen [illegible] Bühne [illegible]. Da ist der [illegible] Mann, der mit Ehren [illegible] hat [illegible] Musik [illegible]. Er [illegible] mit einer Melodie [illegible] durch eine andere [illegible] der Noten, [illegible] mit [illegible] Schwestern zu.

Der Schatten Mozart's. Du [illegible] etwas zu [illegible] gegen ihn. Er hat mit seinem Robert [illegible] Menz [illegible] als Macht [illegible] auf [illegible] Melodie [illegible]. Er kann auch [illegible] und [illegible] den [illegible] der Instrumente [illegible] nicht der Kräfte.

Der Schatten Gluck's. [illegible] Russischen, der in Paris seinen Robert [illegible] und auch [illegible] Theater [illegible]. Diese Schule braucht Menschen[illegible]. [illegible] Lulli meine [illegible], sage auch immer gebe [illegible] von den [illegible] zum [illegible] der [illegible]. Der ist [illegible] zusammen zu [illegible] Musik [illegible] Welt [illegible] geprägt als [illegible] Talent das Glück, [illegible] Genie gehalten zu werden.

Der Schatten Mozart's. Es ist doch curios, daß gerade in Deutschland, wo man [illegible] Opern ist — doch still — ist „Hallelujah“ —

Ich erblicke den Schatten Händel's der einen Engel [illegible] sich [illegible] Zu beiden Seiten schweben andächtig die Schatten Bach's und Haydn's. Einen Schwan andern [illegible] und [illegible] Himmelskörper [illegible] Klang [illegible] Weltraum. —

Der Schatten Gluck's. Welchang! [illegible] unseren Partituren [illegible] werden!

Der Schatten Mozart's wollte antworten — [illegible] Händel [illegible] zu spielen begonnen. Der [illegible] — ich fuhr [illegible] auf und erwachte — — In meinem Zimmer war eine Saite gesprungen.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verlegen und Drucker: Chr. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 11. 17. März 1842.

Harmonie und Melodie,

nach ihrem Ursprunge und gegenseitigen Verhältnissen, vom Standpunkt der mathematischen Tonlehre dargestellt.

(Schluß.)

§. 12. Die Zahl der möglichen Harmoniefolgen ist, wie Gottfried Weber nachgewiesen, eine allerdings unabsehbare, müssen, wenn man nicht von bestimmten Principien ausgeht, ein für die Theorie schwer zu bewältigendes Material. Das Studium der Meisterwerke der Tonkunst, so sehr es auch, als eine unerläßliche Forderung denen zu empfehlen ist, welche entweder sich die Schöpfung neuer Tondichtungen, oder die Ermittlung und Begründung der dabei zu befolgenden Regeln zum Ziel gesetzt haben, so reicht dasselbe doch bei weitem nicht aus. Wollen wir nicht in eine geistlose Nachahmung der genialen Tondichter früherer Zeit verfallen, so müssen wir auch an ihre Werke irgend einen Maßstab der Beurtheilung anlegen, und uns von den ästhetischen Principien, so wie den Bedingungen der Technik ein deutliches Bewußtseyn zu verschaffen suchen. Da auch große Geister, wie z. B. Beethoven (vergl. §. 1) auf Abwege gerathen, woraus anders haben wir die Aufgabe, daß wir nicht genau das Fehlerhafte an ihnen nachahmen, als in unserer eigenen Selbstständigkeit? Um die Musik auf ihre beiden Grundlagen Akustik und Technik zurückführen zu können, ist es, wie ich früher bemerkt habe, eine nicht abzuweisende Forderung, die Bedingungen der letztern aus der mathematischen Tonlehre abzuleiten. Mit Brucks Farbenlehre ist jeder Maler vertraut; sollten es die Musiker nicht ebenso mit Chladni's Klang- und Tonlehre werden? Gottfried Weber zog die Forschungen der Akustik, nachdem er ihrer in der Einleitung und in der allgemeinen Musiklehre [illegible] Erwähnung gethan, nicht in das Gebiet seiner eigenen Untersuchungen [57]). Während er daher den übermäßigen Dreiklang unter die zufälligen Zusammenklänge verweist, erblickt er nichts desto weniger den großen Septimenaccord dur und stellt ihn unter die Classe der zu einer Tonart gehörigen leitereigenen Harmonien. Doch nicht bei allen Theoretikern tritt die physikalisch mathematische Grundlage der Musik, so wie bei Weber, in den Hintergrund. Logier kommt sowohl in seinem System der Musikwissenschaft, als auch in dem minder ausführlichen Lehrbuch der musikalischen Composition auf die in der Reihe der natürlichen Zahlen gegebenen Tonverhältnisse wiederholentlich zurück, so daß ein in dieser Beziehung wissenschaftliches Streben nicht zu verkennen ist. Freilich kann ich Dem, was er von einer ursprünglich nur aus drei Tönen bestehenden Tonleiter sagt, nicht beistimmen, indem die Tonleiter als harmonisch begleitende Melodie nur die Zusammensetzung aus Tetrachorden zuweist [58]).

Indem er aus der Reihe $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{10}$ als Grundbaß für den, in der zufällig erscheinenden Melodie $\frac{1}{8}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{10}$ erscheinenden Ton $\bar{d}$ den Ton g als Grundbaß ansetzt, und auf denselben den Dreiklang g h d baut, so ist er damit schon aus den Grenzen der gegebenen Zahlenreihe herausgetreten, welche allein auf dem Grundton C beruht. Im Akkorde g h d erscheint sogleich das g als Erzeuger eines andern, die ersten Schwingungen, oder wie ihr nicht zusammenfallenden Reihe. Es hätte denn also die sogenannte aus drei Tönen bestehende Tonleiter nur eine einzige zu Grunde liegende Harmonie, da eine wirkliche Tonleiter derem wenigstens eine so viel als sie Töne in sich faßt, enthalten muß. Der in der Zahlenreihe gegebene auf C beruhende Akkord ist von Natur ein Hauptseptimenakkord, nur die Kunst macht ihn durch Weglassung der Septime zum Dreiklang. Mithin fordert dieser Akkord an und für sich schon den Übergang nach F, wodurch sogleich das erste Tetrachord der Tonleiter vollendet wird. Mithin ist der auf dem dritten Tone gemachte Stillstand ein [illegible], indem es sich hier nicht um die Kunst selbst, sondern ihre natürliche Grundlage handelt.

---

57) Natürlich verwarf er das von seinem Abbé Vogler auf den [illegible] Verhältnissen abgeleitete System, ohne auf einen von demselben Standpunkte unternommenen Widerlegung sich einzulassen. Die Akustik galt ihm als eine außerhalb der Wissenschaft, die für die Musik selbst noch nichts Brauchbares zu Tage gefördert hätte.

58) Auf der Subdominante der Durtonleiter kann ein Übergang nach der Tonart der [illegible] gemacht, und die Tonleiter selbst mit wechselnder Modulation begleitet werden. Daher zerfällt die Tonleiter in zwei gleiche Hälften

c d e f und g a h $\bar{c}$

Demnach stellt das Tetrachord die Modulation von der Tonika zur Subdominante und von der Dominante zur Tonika dar.

Aber auch der Ton F kann hier nicht als mit einem auf ihm selbst beruhenden Akkorde begleitet erscheinen, sondern als bloßer Durchgang zu der Quinte des von der Grundzahl angegebenen Akkordes, zu welchem überhaupt alle übrigen, nicht als Intervalle der Hauptseptimenharmonie geltenden Töne, als willkürliche oder nothwendige Durchgangstöne angegeben werden müssen. Daher hat die sogenannte natürliche Tonleiter zu ihrer Begleitung nur eine einzige Harmonie und es läßt sich daher aus diesem Grundverhältniß kein Grundbaß 13) annehmen. Außerdem ist aber ihre Abgrenzung, wie man leicht einsieht, eine willkührliche, und daran für die Ableitung der Theorie aus feststehenden Principien unbrauchbar. Außer der natürlichen Zahlenreihe kommt auch noch die nicht minder nothwendige des Quintenzirkels in Betracht 14). Beide treffen zum ersten Mal in dem Verhältniß 8 : 9 zusammen. Dieser erste und außerdem sich nur unmittelbar bemerklich machende Durchschnittspunkt bezeichnet zugleich die Grenze sowohl für die Gültigkeit der harmonischen Tonreihe, als auch für den [illegible] der aus dem Quintenzirkel hervorgehenden Verhältnisse, die ohne die, durch das Verhältniß 4 : 5 vermittelte Temperatur, sich zu einer unbegrenzten Mannigfaltigkeit entwickeln würden. Diese beiden seit an und für sich mit der schlechten Unendlichkeit behafteten Reihen stellen die ihnen entsprechenden Principe der Ruhe und Bewegung dar, auf deren höherer Einheit die Musik sowohl nach ihrer technischen als ästhetischen Bedeutung beruht.

Kritik.

Hamburg bei Fr. Perthes. Die heilige Leidensgeschichte und die stille Woche. Von Christian Carl Josias Bunsen. Erste Abtheilung. Die Liturgie der stillen Woche mit Vorwort. Zweite Abtheilung: die Liturgie der stillen Woche in Musik gesetzt von Sigmund Neukomm. Pr. der 1. Abth. 1 fl. 3 kr. und der 2. Abth. 1 fl. 12 kr.

Es bedarf der Gnade nicht, warum der Gegenstand vorliegenden Werkes hierorts kaum eine andere, denn die Auffassung von seiner ausschließlich musikalischen Seite zuläßt, indessen will derselbe auf solcher an einer entschiedenen Unbedingtheit unsrer Anschauung entgegen, und ist er überhaupt wie andern, als auf dessen Grundlage unsre Kunst ihre schönsten Triumphe feiert, so der höchsten Weisheit ihrem letzten Ziele entgegenstrebt, und als der in einer solchen Verbindung die heiligsten Interessen der Menschheit berührt: so, glaube ich, sind auch die Grenzen unsres Organs noch keineswegs überschritten, wenn ich wenigstens mit einigen Worten auch das Gefühl hier darzulegen mich bemühe, das der Gegenstand an und für sich und losgetrennt von seinem eigentlichen musikalischen Vorwurfe auf so mächtige Weise in mir rege machte, und um so lieber zwar erheben werde, als ich selbst vor wenigen Jahren bereits vielleicht von gleichen Ahnungen erfüllt, ähnliche als hier dargelegte Ansichten über das Wesen der Liturgie in der evangelischen Kirche, und namentlich zur Zeit der großen Woche, auszusprechen oder anzudeuten mich bemühte *).

Es ist wahr — wie der Verf. so schön sich ausdrückt — „die Charwoche, die stille, große, hohe, heilige Woche ist der Wendepunkt der Weltgeschichte in ihrem höchsten Sinne, als der Geschichte Gottes auf Erden, ihre Begehung ist die Feier der höchsten geistlichen That der Menschheit, und die vielen Millionen von Christen, welche auf Gottes weiter Erde wohnen, heiligen darin nicht allein ihre Gesammt-Anschauung der göttlichen Weltgeschichte, die mit der Schöpfung anhebt, sondern für sich selbst auch allen Anfang und alles Ende ihres Seyns für Hier und Dort." Deshalb möchte ich mich nun aber ebenfalls auch der Ansicht des Vfs. dahin anschließen, daß in dieser Feier der [illegible] sich jeder [illegible] oder dogmatisch-didaktischen Tendenz [illegible] möchte [illegible] die Kirche, als solche die Gemeinde mit allen ihren Gliedern sich hingeben lediglich der Erinnerung, der vergegenwärtigenden Anschauung der Geschichte zu und für aber ganz Wesenheit so unermeßlich großen Zusammenhang, denn hier kann weniger die Lehre, weniger das blos mitgetheilte Wort, als die eigene, selbstthätige Vertiefung der Erinnerung zu derjenigen geistigen Erhebung hinführen, welche den beseligenden und auf alle Zeiten hin immer so beseligend wirkenden Glauben wieder zur Folge hat. Leugnen wir nicht, daß eben in diesem Punkte die katholische sich noch einen namentlichen Vorzug bewahrt hat vor der lutherischen, und wenn der Protestant, besucht er am grünen Donnerstag oder am Charfreitag die katholische Kirche, ohne daß die Strenge seiner Ansicht als [illegible] seines Glaubens noch alle Empfänglichkeit seines Gefühls erstickt hat, [illegible] und gleichsam von heiligem Schauer, in welchem als unmittelbare Nachwirkung die frommste, erhabenste, glaubensstärkste Erbauung ihren kräftigsten Hebel findet, so ist es nicht etwa der Mangel an Reinheit, Klarheit und Festigkeit seiner Glaubensphilosophie, worin er den Grund davon suchen dürfte, sondern ausschließlich die ihm dort mehr oder weniger gewordene geistig-versinnlichte Anschauung des großen göttlichen Momentes seines Werdens. Man sage nicht, daß der in seinem Glauben erstarkte, [illegible] ohne Objekt einer solchen Anschauung nicht bedürfe, um zu gleich kräftiger Erhebung und Erbauung zu gelangen: wie und wo die Angelegenheiten es sind, die das Menschen Interesse und Geistigstes angehen, niemals darauf bei deren Betrachtung und Belebung vergessen werden, daß der Mensch, wie er erscheint, ohne etwas Äußerliches sich zu erheben, noch zunächst nur ein sinnliches Wesen ist, und

13) Indem Logier die Zahlen 8 – 3 über die Töne der natürlichen Reihe schreibt, macht er aus der künstlichen Tonleiter eine Methode, aus deren Anwendung nichts für die natürliche folgen kann. Siehe dagegen Schillings [illegible].

14) Die Töne dieses Verhältnisses kommen nämlich in der Zahlenreihe unmittelbar neben einander vor.

*) In der von den Herren Doctoren Rheinwald und Zimmermann redigirten sog. Darmstädter „Allgemeinen Kirchenzeitung".

daß, alles kurzsichtigen Widerspruchs ungeachtet, der Leib dennoch bleibt ein großes Heiligthum aller Schöpfung. Ich selbst bin — wenn anders ein solch Geständniß erlaubt seyn soll — vielleicht einer der glaubensvollsten und glaubensstärksten, eifrigsten Protestanten, und um kein Gut der Welt möchte ich, was in dieser Beziehung mir so ist, vertauschen gegen das Bürgerrecht einer andern irgend welcher religiösen Gemeinde, aber vermag ich deswegen doch manchmal nicht, und namentlich an den Tagen der Feier der wichtigsten und hervorragendsten Momente unserer kirchlichen Geschichte, also vorzugsweise an den dem Dienste Gottes bestimmten Tagen der sog. stillen Woche, mit voller Befriedigung in der religiösen Erbauung das Haus des Herrn zu verlassen fühle mich gezwungen vielmehr, durch phantastischen Einbildungskraft oder die erregte Thätigkeit der Fantasie zu ersetzen, was dort mir etwa noch abgehen sollte, so vermag ich andrerseits wieder den Grund davon nur zu finden in einem Irrthume, den, wie ich meine, unsere Kirche betreffs ihres Kultus offenbar dadurch sich zu Schulden kommen ließ, daß sie fast jedes auf sinnlichem Wege der geistigen und gemüthlichen Erhebung zu Hülfe kommende Element aus dem Kreis dieses entfernte, und den gesammten Umfang desselben ausschließlich beschränkt wissen will auf das ascetische Wort. Ich sage: Irrthum, und kann nicht genügsam an der Möglichkeit und Stichhaltigkeit des Beweises für das Recht eines solchen Vorwurfs, wie dieselbe von gefordert werden auch aus dem Buche kirchlicher Geschichte, kirchlicher Politik oder ascetischer Philosophie, denn Luther, dem geistreichsten, glaubensmuthigsten und als christlich-kirchlichen Interessen hochgeachteten beherrschenden Erbauer der sog. protestantischen Kirchengemeinschaft, war der Werth dieser, was er jetzt in den meisten Gegenden beschränkt, ein ganz fremder Gedanke, und den durchdringendsten Scharfblick in das Wesen der menschlichen Natur und der Kunst gaben ihm es namentlich schon damals an die Musik in ihrem feinsten Ausdrucke, welcher vorzugsweise vor allen äußeren Darstellungen in seiner ästhetischen Lustigkeit eine innige Beziehung hat zu dem menschlichen Geiste und Gemüthe, einen fast solch geringen Antheil an dem öffentlichen Gottesdienste zu gestatten, als dieselbe jetzt meistentheils ansprechen darf, wo aller protestantische Gottesdienst sich ausschließlich beschränkt auf den Gemeindegesang und die Predigt des Geistlichen, und also die Geistlichkeit fast ganz allein erscheint als das Subjekt der gottesdienstlichen Ordnung, während solche Subjektivität doch von der gesammten Gemeinde angesprochen werden muß, wenn überhaupt nur von einem gemeinschaftlichen, von einem öffentlichen Gottesdienste die Rede seyn können. Unbedingt gehört der Geistlichkeit das Recht des Mittelpunkts dieser Subjektivität, aber wenn von ihr dieselbe behandelt wird, muß die Wirkung des Gottesdienstes überhaupt auch nur eine halbe bleiben, da die bloße Objektivität der Gemeinde niemals sich zu einer Erhebung wirklich geistig feierlichster innerster Erregung, wie doch der Gottesdienst in jedem Theilnehmenden erzielen muß, erheben kann. Die Königl. Preußische Regierung sah dies auch recht wohl ein, als sie vor Jahren die Liturgie in den protestantischen Kirchen wieder einführte, und zeugte diese That von einem weisen Ermessen der kirchlichen, religiös-volksthümlichen Verhältnisse, so wäre nur dabei die canonische Norm zu bedauern, nach welcher die Liturgie ohne Rücksicht auf den speciell gottesdienstlichen Zweck, der ebenfalls ein verschiedener seyn kann, gestellt wurde. Ebenso sagt auch der Verf. vorliegenden Buches in besonderem Bezug auf die gottesdienstliche Feier der Charwoche mit ergreifender Wahrheit (pag. VII der Vorrede): „Luther fand die Feier der Kirche so, wie sie sich während des Laufs der Jahrhunderte im Abendlande allmählig gebildet hatte, vor, nach ihrem ursprünglichen Typus, wie in der morgenländischen, aber doch ganz nach dem priesterlichen Dogmatismus und dem Verfassungsbestreben der Kirche des Mittelalters ausgebildet. Das Breviarium der Ordnung der kirchlichen Andachten, außerhalb der Abendmahlsfeier oder des Hauptgottesdienstes, hatte sich in dieser Woche mit dem Missale in ein großes Ganze verbunden. Die Gemeinden nahmen an jenen Andachten mehr Theil durch ihre Gegenwart als geräuschlos, und erschienen dadurch gewissermaßen als Träger der Idee, statt daß sonst die Geistlichkeit allein sich als Subjekt jener Ordnung darstellte. Um den Kern der Leidensgeschichte hatte sich ein, seit dem dreizehnten Jahrhundert wesentlich feststehendes, Gewebe von Andachten gebildet, ein organisches Ganze, aber nur ein zu rechtfertigendes, wenn man als seine Träger die strenge Ordensgeistlichkeit, und als Mittelpunkt und Zeitmaß die strenge Einhaltung der kanonischen Stunden des Tages und der Nacht annimmt. Daraus ist jene Ordnung, nach einem sehr einfachen Typus, dennoch hervorgewachsen, daß sie, schon für die übrige Geistlichkeit eine Ueberladung, für das christliche Volk ungenießbar heißen muß. Luthers einfacher, aber tief praktischer und künstlerischer Sinn wollte nun nicht mit diesem Gewebe, welches naturgemäß, mit ihrem lebendigen Träger, dem Tode entgegen ging, den lebensvollen und kräftigen evangelischen Kern wegwerfen. Vielmehr hielt er den großen weltgeschichtlichen Gedanken der Kirche, die Betrachtung des Leidens und Sterbens vor dem Kreuze Christi fest, und suchte hinsichtlich der Mittel des Ausdrucks auch hier thatsächlich den einzig richtigen Grundsatz der Kirche des Evangeliums auf: daß nämlich das Evangelische in der christlichen Vorzeit ihr Eigenthum, ihr freies Erbtheil ist, und es thatsächlich wird, sobald es sich ihrem Bewußtseyn als solches kund giebt. Grund und Kern nun jener kirchlichen Ordnung war ihm die Verlesung der Leidensgeschichte nach den vier Evangelien. Er fand sie vor, so daß am Palmsonntage, am Mittwoch, Donnerstag und Freitag die ganze Leidensgeschichte, jedesmal nach einem der vier Evangelisten verlesen wurde. Leider! geschah dies mit Anlassung der strengen Johanneischen Auffassungen, welche über die gewöhnliche Ueberlieferung des äußerlich Thatsächlichen hinausgehend, ganz gegen den Geist der alten Kirche, welche am Charfreitage, bezeichnend, nur Johannes lesen wollte. Wie anderwärts, so nahm Luther auch hier, seinem Berufe und dem Geiste seiner Zeit gemäß, das Gegebene, so fern es evangelisch war, auf, wie er es fand. In dem kunstreichsten Vortrage der Leidensgeschichten

fand er die Sitte, daß nicht, wie es der Ursprung evangelischer Abschnitt gewöhnlich war, das Ganze nach Einem Gesangstone vorgetragen wurde. Vielmehr wurde die Erzählung (der Evangelist) in einer Form vorgetragen, Christi Worte in einer andern, die aller übrigen Personen in einer dritten. Dieß dramatisirende Form hatte sich auch dahin ausgebildet, daß die evangelische Erzählung der mittlern Stimme gegeben wurde, die gehaltene Vortrag der feierlichen Reden des Heilandes der tiefern und die raschern die übrigen der höhern Stimme, also das Ganze abwechselnd von drei Priestern vorgetragen wurde. Luthern erschien jene dramatische Form des Vortrags ganz schicklich von Neuem eine vonnöthen oder eine Ausführung genannt — keineswegs mit der kirchlichen Einfachheit und dem hohen Ernste der evangelischen Kirchenandacht streitend — er behielt sie vielmehr ausdrücklich bei, mit derselben musikalischen Behandlung, die er vorfand. Und ist eine solche, wo die Mittel der Darstellung namentlich aus der Gemeinde hervorgehen, nicht vielmehr, bei einem künstlerisch erweckten Volke, die natürlichste für den andächtigen Vortrag des großen, göttlichen Schauspieles der Weltgeschichte, in dem Augenblick, wo die christliche Gemeinde, nach Luthers eigenem Ausdrucke, das Leiden und Sterben des Heilandes begehen will? So ward die Passion in Lutherischen Kirchen noch hier und da (z. B. wenn wir nicht irren, in Wittenberg) am Ende des 18ten Jahrhunderts gesungen. Andere liturgische Stücke der alten Kirche, z. B. das Absingen der Litanei — der Gesang des Textes eines Theiles der Klaglieder Jeremiä, der sogenannten Lamentationen — kommen noch in den Ordnungen der deutschen protestantischen Kirchen des sechzehnten Jahrhunderts als gebräuchlich hier und da vor."

Und ein Blick zeigt nach meiner Ueberzeugung unwandelbar dahin, daß unser protestantische Gottesdienst um weit wirksamerer, erhebenderer, erbauenderer seyn würde, wenn die Geistlichkeit nur einigermaßen ein Opfer an ihrem geweihten Rechte der alleinigen Exclusivität desselben zu bringen im Stande wäre und mehr als leitender Centralpunkt der gesammten subjektiven Gemeinde-Theilnahme an demselben erschiene, was nun aber, in Erwägung der Kräfte und Bedeutung der musikalischen Kunst, lediglich nur geschehen könnte durch Gestaltung und Einführung einer Art protestantischer Messe, um eben Luther sie wollte, dem Wesen nach, und auch nach des Vfs. aufrichtigem, schönem Wunsche für Alle seyn sollte. Ich will zugeben, daß für das ganze Kirchenjahr eine solche Einführung nicht, so manchen unübersteiglichen Hindernissen begegnen dürfte, aber für die Hauptfeste der christlichen Kirche, und namentlich für die Feier jenes großen aller christlichen Kirchen-Momente, für die Feier der stillen Woche ist sie möglich, und war es eben dieser Punkt auch, warum ich dem Charfreitags-Oratorium von Fr. Schneider („Gethsemane und Golgatha") auch so sehr das Wort redete und jetzt fast das Wort reden möchte, weil in diesem Oratorium eben zuerst die Idee jener subjektiven Gesammttheilnahme der Gemeinde und Geistlichkeit an der Feier genannten großen Tags verwirklicht und somit gleichsam der Weg zu der Form einer protestantischen Messe in der That gezeigt erscheint. **Der Verfasser** vorliegender Schrift geht dann noch weiter darin und bringt den Entwurf einer solchen Feier für die ganze Charwoche, und zwar dergestalt, daß an jedem der 8 Tage dieser Woche (vom Palm- bis zum Ostersonntag) in formell gleicher Weise Gemeinde und Geistlichkeit zum gemeinschaftlichen Gottesdienste sich versammeln, und ehrlich dann für jeden derselben den jedesmal entsprechenden Moment der Leidensgeschichte Jesu unseres Heilandes selbst zum Grunde legen. Es würde die Gränzen dieser Blätter zu weit ausdehnen heißen, wollte ich den von Hrn. von Bunsen dazu und für die Art und Weise der Verwirklichung seiner Idee in so umfassender Weise mitgetheilten Grundriß nach nur auszugs- oder andeutungsweise hier mittheilen, sondern habe ich mich in der Beziehung wohl hinlänglich mit dem Bisherigen, worin ich ausschließlich die Gründe meiner vollen Zustimmung zu dieser Art von Charwoche- und überhaupt protestantischer Gottesdienst-Feier auszusprechen suchte, zu begnügen, betreff alles Fernern auf das Buch (erste Abtheilung) selbst verweisend, in welchem der Vrf. zugleich, und nicht weniger zwar in schöner, gediegener, anziehender Sprache, als mit der umfassendsten Kenntniß unserer kirchlichen Geschichte und mit dem hinreichendsten religiös-philosophischen Takte, mit mit den wichtigen gewichtig gleichen Gründe für Idee und Form seines Vorschlags niedergelegt hat. Gehe ich daher nunmehr zur zweiten Abtheilung des Werks über, worin Ritter Sigmund Neukomm die Composition zu denjenigen Theilen jener, aus solchem Principe allgemeinerer Subjektivität in der Theilnahme an der Feier der stillen Woche hervorgegangenen, neuen Gottesdienstform liefert, die principgemäß dem musikalischen Vortrage anheim fallen würden. Es sind dies theils Choralgesänge der Geistlichen in Form der alten Collekten oder Intonationen, theils wirkliche Antiphonen und Wechselgesänge für Geistlichkeit und einen bestimmten Chor, theils auch Gemeindegesänge und Choräle. Nicht sämmtliche Compositionen sind Eigenthum Neukomms, sondern derselbe benutzte dabei auch manche ältere kirchliche Meisterstücke, sie nur in so weit verändernd oder umgestaltend, als dies der neue deutsche Text, gegenüber von dem alten lateinischen Originaltext, nöthig machte. Diese entlehnten Stücke sind durchaus mit dem Namen ihrer Verfasser überschrieben, welches keinen solchen Namen trägt, ist von Neukomm selbst und ... zu dem von Bunsen vorgeschriebenen Text componirt worden. Hieher gehören auch die Altargesänge der Geistlichen. Der Componist bemerkt selbst, daß diese Gesänge nichts Anderes als eine dem Wortsinne und Wort- und Redeaccente vollkommen angemessene musikalische Declamation seyn sollen, bei welcher die Note nur als melodisch leitender Wink angesehen werden darf. Auf diesen unbedingt richtigen Grundsatz mich stützend, möchte ich nun aber mehrere seiner Schemata als leider nicht sehr gelungen bezeichnen, und namentlich scheinen mir dieselben da zuerst sofern eigenen Willen verfehlt zu seyn, wo die Erfahrungsrede oder das Entscheidungszeichen mit vollkommenem Schlusse auf die Tonica fällt. Die Collekte nach dem Schema Nr. 2 lautet z. B. nach Neukomm,

Laßt uns den Allmächti-gen, ewi-gen Gott.

Ich überlasse dem Gefühle meiner Leser, ob dieselbe nicht in folgender ungefähren Form der Wahrheit des Ausdrucks näher kommen würde.

Laßt uns den Allmächti-gen, ewi-gen Gott.

Von der Ausführung und Ton des Ganzen wollen nach meinem Dafürhalten wenigstens den Fall in der Tonica mit das Herausfolgen aus solcher würde schlechterdings nicht zulassen. Dergleichen declamatorische Verstöße kommen aber mehrere vor, und halte ich mich überzeugt, daß Hr. Ritter Neukomm sie selbst gefühlt und nicht begangen haben würde, hätte er sich von einem guten Redner die Worte vorher sprechen lassen. Ein solch' rein declamatorischer Gesang oder besser musikalisches, sangartiges Lesen, Intoniren ist etwas Anderes noch als Recitativ, oder gar die Erfindung einer weltlichen Melodie. Uebrigens ist mit der großen Idee, welche Hr. von Bunsen hier von der gottesdienstlichen Feier der Charwoche der öffentlichen Würdigung vorlegt, diese musikalische Zugabe auch noch keineswegs als Ganzes, sondern nur als rein musikalische Andeutung für die Ausführung jener Idee musikalischer Seits anzusehen.

So wie der Text der katholischen Messe und des katholischen Gottesdienstes musikalischen Antheils tausend und abermals tausend verschiedenen Compositionen erfahren hat, ohne daß, die Texte ist der Sixtinischen Capelle ausgenommen, auch nur eine canonisches Ansehen gewonnen hätte, würde es auch hier in der lutherischen Hälfte sein die Fall seyn. Für Alles, was ihre Gestaltung und Verwirklichung betrifft, hat, über den wissenschaftlichen und natürlichen Beweis ihrer Schönheit und deren Nothwendigkeit hinaus, hier nur ein maaßgebendes Schema zugleich noch mitgetheilt werden sollen und ist die Zeichnung ihrem Erfinder so überaus trefflich gelungen, so wird auch die musikalische Ausbildung nach Glück und Vollendung in Auswahl und Vermischung ihres Farbenschmucks erfahren, was ich mit eben so vieler und großer Zuversicht hoffe, als ich von Ersterem dahin überzeugt bin, daß ich wirklich keine schönere, würdigere, erhebendere und daher für die gesammte christliche Gemeinde heilsamere Begehung der Feier der Charwoche, als hier vorgeschlagen, zu denken vermag; eine Ueberzeugung, die um so fester und entschiedener sich erweist, als — wie gesagt — sie nicht etwa erst von gestern, von Lectüre des damit angezeigten, der Beachtung jedes gegen seine heiligsten Interessen nicht gleichgültigen Christen würdigen Buchs her sich datirt, sondern seit Jahren schon immer fest und mit jedem Gegenstand verwandten Ideen und Gedanken nur um desto lebhafter und stärkere auch wieder hervortritt. Möchte das Buch Denen, welche zu ordnen haben, was die Kirche betrifft, wenigstens Stoff zu nachhaltiger Prüfung geben!" —

Schilling.

Drittes diesjähriges Concert des Conservatoriums zu Paris *).

Niemand außer dem Publikum wird errathen haben, worin die Langweiligkeit des zweiten Concertes bestand, aber Jedermann wird errathen, welches Stück im dritten sein Ausdrücken erregte. Das Publikum ist sehr unerfahren; ist ihm ein Stück lästig, so sieht er daß sie auch wenn es den berühmtesten Namen trägt, ohne Beifallsbezeugung, oder was noch schrecklicher ist, es bezeigt dem ausdrückenden Werke mit beinahe halb Beifallsbezeugungen; abscheulicher Hohn, grausame Ironie!

Wir wollen, ehe wir weiter gehen, annehmen, daß es einen großen und kleinen Alp gebe. Der große ist derjenige, dessen Charakter wir bereits bezeichnet haben, der kleine unterscheidet sich von jenem durch eine gewisse Anmäßigkeit, die ihn beinahe erträglich macht. Die große Alp macht einen heftigen Eindruck auf euch, er wirft euch einige magnetische Worte hin, um euch zu fesseln, um euer Interesse und eure Aufmerksamkeit zu gewinnen; hat sobald das Stück angefangen, so verdoppelt er, je nachdem das Interesse sich mindert, und die Aufmerksamkeit nachläßt, seine Bemühungen, er lastet mit immer schwererem Gewichte auf eurer Brust, auf eurem Gehirn, auf eurem Herzen; er wird zum Kanon, zur Fuge, zum doppelten, dreifachen, vierfachen Contrapunkte. Ihr hieltet ihn für einen Tonsetzer, er hatte blos den Schein davon, es ist ein gräßlicher, bleischwerer Professor, der euch auf den Leib gefallen ist, der euch zusammenschnürt, der euch erdrückt und euch erstarren macht, unaufhörlich wiederholend: „Gesteht, daß ich schön bin, daß ich sehr liebenswürdig, sehr süchtig, sehr delicat, sehr empfindsam, sehr feurig bin! Ihr antwortet nicht? (er drückt etwas mehr) gesteht, gesteht! (er drückt euch die Kehle zu) wollt ihr gestehen?" Endlich, halb erstickt, gibt man endlich nach, und gesteht, daß es der große Alp ist. Sein jüngerer Bruder ist nicht so trotzig, er begnügt sich, euch um die Erlaubniß zu bitten, einige Augenblicke mit euch zu plaudern. Hat man die Schwachheit, ihm bei der Unterredung das Wort führen zu lassen, so wird er euch, da er eine ziemlich sorgfältige Erziehung genossen und einige Literaturkenntniß besitzt, mit hochfliegenden Phrasen, wohltönenden oder nichtssagenden Worten überhäufen, er wird in ziemlich guten Ausdrücken eine Philosophie der Thürsteher predigen, er wird euch alte Gondolieren singen, euch Hochzeitsgedichte vorlesen, euch vorschlagen, in Gesellschaft mit ihm ein oder zwei Acrostichen zu schreiben, diese Uebung dichten nennen, und euch nicht eher loslassen, als bis er euch durch das Wiegen in farblosen Strahlen des leeren Geschwätzes recht ermüdet hat, als ob, indem er die Annehmlichkeiten der Promenade und der gelehrten Gespräche rühmt.

*) Wir entnehmen diesen Bericht des Herrn Hector Berlioz der bei Schlesinger zu Paris erscheinenden Gazette musicale und warum? — wird der vernünftige Leser auch ohne unsere Andeutung errathen. Ob lachen oder weinen — —?' — Hector Berlioz ist der Bericht unterzeichnet. D. Red.

Nun — die Wahrheit zu sagen — weiß ich nicht genau, welcher der beiden Affen mir mehr zuwider ist! Der große jagt mich in Schrecken, hat aber eine gebieterische Miene, welche bewirkt, daß ich bis auf einen gewissen Grad Ehrfurcht vor ihm hege. Der kleine dagegen mit seiner affektirten Bescheidenheit, seiner naiven Albernheit, seinen Krummsäbeleien und seiner weißen Halsbinde, macht mir zuerst Lust zum Lachen, dann macht er mich ungeduldig, belästigt und quält mich. Ich fliehe vor dem ersteren, oder vertheidige mich gegen ihn mit Verzweiflung und Wuth, den letztern möchte ich immer greifen, ihn in einen Sack einschließen, den Sack an einen langen Strick binden, und das Ganze vom Knopf des Arcs aus sachte auf den Grund der Seine hinablassen.

Aber ich merke, daß ich selbst ein Affe werde. Kommen wir zur Hauptsache. Das dritte Concert des Conservatoriums fing mit der dreißigsten Symphonie Haydn's an. Jemand behauptete, es sey ein Druckfehler auf dem Programm, es fehle eine Null zu der Zahl 30, und die bezeichnete Symphonie sey die dreihundertste des berühmten Verfassers der Schöpfung. Dies ist ein sehr schlechter Scherz, Haydn hat nicht 300 Symphonien geschrieben. Sie ist also wirklich die 30ste und aus C. Es giebt noch Leute, denen die Haare zu Berge stehen, wenn sie vom C-Ton sprechen hören! Und warum denn? Wollt ihr lieber, daß man in Fis-dur schreibe, um das Vergnügen zu haben, das Orchester die einfachsten Dinge falsch spielen zu hören? Beethoven hat 7 Ouvertüren, 2 Symphonien, 2 Concerte und ich weiß nicht wie viele andere Meisterwerke in diesem C-Tone geschrieben, den ihr trotz seiner Pomphaftigkeit und Feierlichkeit zu verachten affektirt. Es befindet sich im Andante dieser Symphonie ein kleines Solo für die große Flöte, das einem kleinen Theil des Publikums angenehmes Vergnügen gemacht hat. Tulou geberdete sich ganz beschämt, wegen einer solchen Kleinigkeit applaudirt zu werden. O altitudo!

Die Gebrüder Dancla führten hierauf mit bewunderungswerther Reinheit und Freiheit eine Cantabile concertante für zwei Violinen mit Orchesterbegleitung aus, deren Instrumentirung glänzend und energisch ist. Madame Dorus-Maillard gab uns dieselbe Gelegenheit, ihre schöne Methode und den Umfang ihrer Stimme zu würdigen, indem sie die große italienische Scene von Beethoven sang, welche wir, wie ich glaube, seit den glorreichen Tagen der Madame Falcon nicht mehr gehört hatten. Madame Dorus-Maillard hat viel Geist und Talent.

Hierauf erhob sich Gluck, und die Scene der Furien in „Iphigenie in Tauris", der Schlaf des Orestes, das schauerliche Dahinwanken der Wuth, die rührende Arie des Pylades und die durch seine sanfte Melodie hervorgerufenen Jugend-Erinnerungen, und dieser in der einzigen Des-Tonleiter geschriebene [illegible] Chor der Priesterinnen, all diese Wuth, all dieses Angstgeschrei, diese Grausamkeit, diese zarten Vorwürfe jagten nach einander die Zuhörer in Schrecken oder erweckten in ihrem Innern ein seit langer Zeit stummes Echo. Das ist die ewige, göttliche Kunst in ihrer strahlenden Majestät! Was hat eine solche Schöpfung gemein mit jenen geistigen kleinen Rondo's, jenen lächerlichen Menuetten, jenen Finalen, welche herumlaufen, dann halten, schreien oder schweigen, zwecklos, ohne Ursache, ohne ausdrückliche Absicht in Aufregung kommen und sich wieder beruhigen, wo der Componist das Orchester anwendet, wie es Kinder mit dem Rohre eines Kaleidoskops machen, um Roth oder Blau zu bringen, und einen großen Mund mit gelben Thränchen zu besäen? — Und man nennt alles dieses mit demselben Namen Musik! In diesem Falle sollte man unterscheiden und sagen: Musik der Kinder, Musik der Greise, Musik der Einfältigen, und Musik der Menschen im vollen Besitze aller ihrer Fähigkeiten. — Alizard trug die Scene des Tyrannen in der Mitte des Chors der Scythen gut vor, aber etwas zu langsam sein erstes Recitativ: „Es war nicht genug, daß meine mörderische Hand", dies erfordert im Gegentheil eine verzweifelte Accentuation und einen bewegungsvollen Vortrag. M. Dupont hat die Arie „Unis dès la plus tendre enfance" vortrefflich gesungen. Seine reine Stimme, seine einfache und wahre Empfindung erwarben sich den Beifall des ganzen Hauses. Dupont versteht sich außerordentlich gut auf dieses bewunderungswerthe Stück, und hätte er in der Stelle, welche bei dem Worte „[illegible]" von Fis nach A übergeht, das Fis, Cis und A nicht ein wenig zu tief gesungen, so wäre seine Ausführung untadelhaft.

Das Concert endigte mit Mozart's Symphonie in Es. Mit Ausnahme ihres letzten Theils, der eines solchen Meisters in Wahrheit unwürdig ist, scheint diese Symphonie durch die Anmuth ihrer Melodien, die so eben angeführte von Haydn weit zu übertreffen. Sie wurde jedoch weniger applaudirt! In dem Auditorium wirkte ohne Zweifel noch der Eindruck von der Scene der Iphigenie [illegible] ... Und nun errathet, welches Stück keinen Affen bewirkte?

H. Berlioz.

Feuilleton.

Ein Orchester-Schwank.

Vor sechs bis sieben Jahren ungefähr (heißt es im neuesten Hefte von Cambridge Omnibus) ereignete sich im Orchester des [illegible] eine Begegnung, welche an Possierlichkeit Alles übertraf, was mir der Art bis dahin vorgekommen war. Ich befand mich mit einem Freunde und dessen Gattin im gedachten Theater. Der letztere ist kurzsichtig, so hatten wir uns in der vordersten Sitzreihe des Parterres dicht vor dem Orchester niedergelassen. Beim Anfang der Ouverture gewahrten wir, daß einer der gewaltigen Doppelbässe der armen [illegible] die ganze Aussicht nach der Bühne verdeckte. Die an den Musikus, welcher dieses unglückliche Instrument zu traktiren hatte, gerichtete höfliche Bitte, nur ein klein wenig seine Stellung zu ändern, wurde von demselben einem einfältigen und mit dem einzigen Auge gewaltig [illegible] bedächtig [illegible] abgeschlagen. Als der Vorhang in die Höhe ging, stellte er das Instrument so hochaufgerichtet [illegible], daß es der Dame ganz die Aussicht [illegible] aller unserer Remonstrationen ungeachtet [illegible]. Wäre es mir damals noch ein junger [illegible] auch Willens gewesen, so lag das Instrument [illegible] Beiden, die verständige Einsprache meines beherzteren Freundes behielt jedoch die Oberhand. „Warte nur", während er mir in die

Ohren, „ich will's Ihm auf ganz andere Weise einschärfen." Er [illegible] mit ganz ruhig und examinirte mit seinen Augen die Sitze und verhielt sich ganz ruhig bis zum Fallen des Vorhangs, wo wir ihn plötzlich vermißten. Bald erschien er jedoch wieder mit einem tüchtigen Stück von einer Talgkerze, und gab mir einen Wink, welcher bedeutete, daß ich nicht stören und schon sehen solle, was er ausführen werde. Ich sah aber gar gut zu, während Jvermann ringsumher das Haus musterte, er sich überzeugte, daß, von Niemanden bemerkt, mit dem Kerzenstück die Saiten des großen Doppelbasses rasch und tüchtig überstrich. Bald ertönte die Glocke als Zeichen, daß die Musik für das Nachstück beginnen solle, und in diesem Augenblicke sahen wir denn nach unsern melodischen Musikus wieder eintreten, das Instrument losbinden, und sich niedersetzen. Er prüfte die Saitenstimmung mit dem Finger, und da Alles so weit in Ordnung, ergötzte er sich behaglich mit einer Prise Taback und wartete seine Zeit ab. Das zweite Glockenzeichen erfolgt, der Kapellmeister läßt das präliminarische Tip-Tap erschallen, und nun ertönen die Orchester zum „Tancred". Alsbald kommt die Reihe an unsern guten Freund, zuzuspielen; er sägt und sägt aus Leibeskräften, ist aber zu seinem Entsetzen nicht im Stande, den kleinsten Ton aus dem widerspenstigen Baß herauszubringen. Nun wandert er mit dem Finger rasch über die Saiten des Instruments, ohne irgend der Sache auf den Grund kommen zu können. Nach abermaligem vergeblichem Bogen aus widerstrebenden Mienen scheint ihm plötzlich das Licht aufzugehen. Zugleich lächelt das eine Auge — aber nicht auf ernst, sondern ganz unterwärts hin. Gerade [illegible] auf seinem Sessel, die Beinchen auf einem an demselben angebrachten Schemel gestützt, [illegible] ein gar winziges, possierliches Männlein, welches [illegible] an einem [illegible] herumwirbelte, das wenigstens so groß war als er selbst war. An diesem schadenfrohen harmlosen Homunculus, welcher in süßer Unbewußtheit das Ungewitter, das sich hinter seinem Rücken aufthürmte, [illegible], ließ der [illegible] Doppelbaß, welcher ihn für den Urheber der ihm gespielten Tücke hielt, seine Rache aus. Er legte dabei ganz bedächtig den Bogen aufs Pult, und versetzte hierauf mit der nun freien Rechten dem Männchen einen so tüchtigen Puff auf den Kopf, daß Meister, Stuhl, Violoncello, Pult und [illegible] über einander purzelte. — Der Rumor, welcher im ganzen Hause entstand, läßt sich leichter denken als beschreiben.

Sammlungen slawischer Volkslieder.

Die Bibliothek Warszawska vom Januar d. J. enthält über die Sammlung von Volksliedern in Polen und Böhmen Folgendes: „Die Böhmen haben durch das schönste Denkmal altczechischer Poesie, die Königinhofer Handschrift, einen hellen Tag für die slawische Literatur anbrechen lassen, aber sie haben keine eigentliche Sammlung von Volksliedern veranstaltet. Geschah dies im Gefühl ihrer Armuth oder in der Ansicht, daß sie eine geringe Menge hätten? Darüber kann man aber erst urtheilen, wenn die Sammlungen möglichst vollständig sind. Die Slowaken sind schon weit vorgeschritten; eine Sammlung Lieder dieses Volks veranstaltete der gelehrte Schafarik, und auch ihm gab der [illegible] diese Lieder [illegible] und mit Erläuterungen im Jahr 1834 unter dem Titel Narodnie Zpiewanky*) (Volkslieder) heraus. Von Polen kamen die [illegible] Wadaw z Oleska (Zaleski) gab im Jahre 1833 die geschätzte Sammlung „Lieder des polnischen und russischen Volks in Galizien" heraus. Wer ist im Jahre 1835 „Lieder der Weißchorwaten, Mazuren und Russen am Bug" [illegible] die lustigen Lieder (Wesilo) der Russen (Rothrussen) [illegible] gab sie im Jahre 1836 heraus, Zegota Pauli im Jahre 1838 die polnischen Lieder in Galizien und im Jahre 1839 die russischen Lieder in Galizien. Von Konopka erschien im Jahre 1840 die „Lieder des krakauer Volks". In diesen sechs Sammlungen kommen dem

*) Unter diesem Wort versteht man keine Sage, der [illegible] slawische Lieder, die gewöhnlich nur mit [illegible] Worten bestehen. [illegible]

erhielt noch die Lieder der Bergbewohner ([illegible]), welche Lukas [illegible] in den Karpathen sammelte*). Wir können nun also rühmen, daß wir die reichste Sammlung von Volksliedern besitzen. In Böhmen wollte Czelakowsky, ein Schriftsteller von ungewöhnlichem Talent, seine Landsleute, welche dieser deutsche Lieder als ihre eigenen singen wollten, mit den Liedern des Volks bekannt machen, und gab im Jahre 1822 eine Sammlung heraus, die sich aber unter denen der übrigen slawischen Stämme ziemlich mager ausnahm. Dagegen hat Jaromir Erben in diesem Jahre „die Volkslieder der Böhmen" herauszugeben angefangen, und diese scheinen ziemlich vollständig werden zu wollen.

Einsprüche.

* Die jetzt unter anderer Redaction erscheinende Leipziger allgemeine musikalische Zeitung eröffnet ihren laufenden Jahrgang mit einer, C. F. Becker unterschriebenen, Anzeige oder Kritik des 95. Psalms von Mendelssohn-Bartholdy, und begleitet dieselbe mit folgenden Worten: „Ein Werk von einem erfahrenen und durch und durch gebildeten Künstler, von einem Meister, dessen Name in den Annalen der Kunstgeschichte fest begründet steht und sich weit über Deutschlands Grenzen erstreckt, eine Anerkennung von einem solchen Koryphäen der Kunst, wie Mendelssohn-Bartholdy ist, sollte nur beleuchtend, als kritisch [illegible] werden. Wer könnte sich denn auch wohl auf einer so hohen Stufe der Kunstbildung zu stehen, um von oben herab auf die Leistungen eines so bedeutenden Künstlers zu blicken?" u. s. w. Zweifelsohne ist dieser Ton der Leipziger allgem. Zeitung Vielen und namentlich vielen Leipzigern jetzt der rechte, aber — lassen wir derselben nach dem Vergnügen nur die Ehre, damit geradezu das Geständniß abgelegt zu haben, daß sie fortan nicht mehr vermöge, das Werk eines bedeutenden musikalischen Künstlers zu beurtheilen, da sie sich nicht anzumaßen Willens sey, den dazu nöthigen hohen Standpunkt eingenommen zu haben, so meinen wir doch zugleich noch, daß in solchen und derartigen Verhältnissen die Kritik selbst sich eigentlich unter aller Kritik stellt. Wir haben keinen Grund, zu zweifeln, daß jedoch Mendelssohn [illegible] und auch derselben Ansicht ist, und nicht gemeint seyn dürfte, über der Kritik der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung zu stehen, wenn ebendieselbe doch zugleich das Recht noch in Anspruch nimmt, einen kritischen Maaßstab an Werke von Spohr, Schneider, Meyerbeer, Reissiger u. A. anzulegen.

* In eben derselben Zeitung (einer ihrer neuesten Nummern) finden wir [illegible] Lied unter als ein „[illegible] Lied" [illegible] und damit gewiß endlich auch der Leipziger [illegible] Sammlung ein [illegible] Recht auf diese Composition.

Kleine Zeitung.

Breslau den 21 Februar. Bei der Aufführung der von Sr. Hoh. dem Herzog Eugen von Württemberg verfaßten Oper „die Geisterbraut", welche im hiesigen Theater zwei Abende hintereinander stattgefunden, war der Zudrang ungeheuer. Auch aus der Ferne war eine Menge von Menschen herbeigekommen, so daß die Gasthöfe von ihnen so überfüllt waren, wie sonst zu Zeiten eines Marktes.

Stuttgart am 1. März. In einem der letzten der Abonnements-Concerte unserer Königl. Hofcapelle trug Hr. [illegible], [illegible] erster Geiger, eine Fantasie [illegible] über russische Volkslieder (mit Chor) vor. Die Originalität der Composition, die Anlage und Aufführung überraschte, aber in der [illegible] der [illegible] führte diese Eindruck der Musik zu einer [illegible] Wirkung. Die [illegible] oder [illegible] Diplomatie wollte in dem Werke ein [illegible] Bild der [illegible] russischen Politik erkennen [illegible] Verklärung über den [illegible] Volkspart das aristokratische Uebergewicht oder den im letztere sich [illegible]

*) Von diesen Liedern sind einige in der Bibl. Warszawska vom Februar d. J. [illegible]

bewegten nationalen Sinn oder den Glanz des ersten Blicks im Gegensatze zu der Armuth auf ebener Erde, auf welcher jener sich nur dieser zu [illegible] sehe. Dessen wie das Wohin der Halfte dieser beiden Anziehung auf sich beruhen, der [illegible] Spieler, der mit seiner Meisterschaft das in seiner Art wirklich neue Tonstück [illegible], [illegible] Beifall, so daß ihm [illegible] die Aufforderung zur baldigen Wiederholung ward.

* Paris den 28. Februar. Der ewigen Wunder hat Alexander Dumas im Theatre français wieder ein neues historisches Drama, dessen Titelrolle zum Besten gegeben. Auch das neue Drama „Lorenzino" (entlehnt aus der florentinischen Geschichte) hat Herr Dumas rasch aus der Feder geschüttelt. Wir werden über das Machwerk kaum sprechen, wenn nicht abermals, wie bereits in Heinrich III. von demselben Verfasser, worin ganze Scenen wörtlich aus Schillers Don Carlos übertragen sind, ein starkes Plagiat vorläge. In dem Drama Lorenzino nämlich hat der französische Dichter aus Schillers Fiesko sich den Mohren geborgt, und vermittelst dieses schwarzen, aber doch [illegible] Plagiats sich auf der französischen Bühne mit fremden Federn geschmückt. Eine ganze Scene aus Fiesko, die zwischen dem Mohren Lomagno und dem Mohren, finden wir im Theater hier neu zugerichtet wieder. (Das hiesige Publikum kennt davon ein oder zwei Stücke von Schiller.) Aber selbst dieses Kunstmittelchen hat wenig genützt, das neue Drama oder Melodrama von Alexander Dumas ist trotzdem nur sehr kalt aufgenommen worden.

Miscellen.

(Beethoven-Album.) Bei Mechetti in Wien erscheint ein Beethoven-Album, zu dem eine Reihe unserer beliebtesten Componisten steuert und dessen Auflage bis zu 500 Exemplaren zum Besten des Monuments verkauft werden soll, das Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn errichtet wird.

(Nachtrag zu Schindlers Biographie Beethovens.) Professor Schindler aus Aachen, der sich gegenwärtig in Paris befindet, um, [illegible] bei den Kunstnotabilitäten [illegible] er sich dort auf seinen Visitenkarten als „Freund Beethovens" in seiner Eigenschaft angekündigt haben soll, (zugleich zum Gegenstande leichtfertiger Satyre und zur Zielscheibe witzelnder Feuilletons wählen, hat unter dem Titel „Beethoven in Paris" einen Nachtrag zu seiner bekannten Biographie Beethovens erscheinen lassen, der zugleich einige Briefe Beethovens an diesen Kunstfreund mit der Antwort darauf veröffentlicht, welche indessen der Mehrzahl nach schon früher Eigenthum der Publicität waren. Es gewiß ist es in eben solchen Verhältnissen mit ihm nachtheiligen Gedanken, [illegible] unser Urtheil vorzugsweise [illegible], hätten dieselben für immer entrückt bleiben müssen.

(Halevy's „Königin von Cypern" verbleibt in Deutschland eingebürgert.) Man erinnert sich der unverschämten Appellation Lachners an den deutschen Patriotismus, daß derselbe die Erscheinung zumal, durch Halevy's Oper „Die Königin von Cypern" (früher „der Mattäderin") und St. Georges, ihres Dichters mit [illegible] Lachners vermittelst Doppelgänger seiner Oper „Catharina Cornaro" auf deutschem Boden nicht zulassen werde, und erinnert sich auch der geringen Hoffnung, welche wir kurz darnach in den Erfolg dieser Appellation zu setzen uns veranlaßt fühlten. Schon jetzt kündigt die Handlung Schlesinger in Berlin jene Halevy'sche Oper in allen möglichen Zeitschriften als ihr demnächst erscheinendes Verlagseigenthum an, und Leipzig, dieses selbst als Sitz deutscher Kunstcorrespondenten sich auszeichnenden Leipziger Theater-Direktion bereitet bereits die öffentliche Aufführung derselben mit allem Pompe vor, wobei denn auch die Leipziger Journalistik nicht säumte, dem Publikum einen neuen wahrhaft künstlerischen Hochgenuß zu versprechen, da „Berlioz in Paris" (von Oper ein gleich glücklicher Prophet von Dieser dem Halevy's „Stile" vermacht habe.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Gustav Schilling in Stuttgart.

(Neue Vorbildung der italienischen Oper in London.) Man spricht viel davon, daß der Musikalienhändler Hrn. Mori Schlesinger in Paris die Impresa der italienischen Oper in London übernehmen werde; vorläufigen Nachrichten zu Folge ist dieselbe indessen nunmehr dem bisherigen Cassier der Anstalt, Hrn. Laming, gegen 14,000 Pf. Miethe überlassen worden.

(Ehrenbezeugung.) Die Königl. Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin hat den Claviervirtuosen Liszt zum ordentlichen Mitgliede ihrer musikalischen Section ernannt.

Einladung
zur feierlichen Enthüllung des Mozart-Standbildes am 4. September d. J.

Das Comité für Errichtung der Mozart-Statue in Salzburg bringt zur allgemeinen Kenntniß, daß die Aufstellung und feierliche Enthüllung dieses Standbildes am 4. September d. J. stattfinden werde.

Diese Feier soll unter andern auch durch ausgezeichnete, der Würde der Veranlassung entsprechende musikalische Feste verherrlicht werden, und es stehen bereits

1) ein feierliches Hochamt,
2) das Mozart'sche Requiem,
3) ein großes Fest-Chor, und
4) zwei Concerte

in Antrag.

Man schmeichelt sich hierbei mit der großen Hoffnung, daß die Begeisterung, welche die Veranlassung der hier in Rede stehenden Feier allenthalben erregte, und welche sich auch durch das Einfließen namhafter Geld-Beiträge auf das erfreulichste kund gab, auch in gleicher Weise zahlreiche Künstler und Dilettanten vermögen werde, das in Antrag gestellte Musikfest aus eigenem Antriebe durch ihre thätige Mitwirkung zu verherrlichen.

Um aber eine zweckmäßige Anordnung der musikalischen Produktionen zu treffen, ist es schlechterdings nothwendig, sowohl die Zahl der sich versammelnden Musiker, als auch die Art und Weise der Mitwirkung jedes Einzelnen in Voraus zu bestimmen.

Das Comité findet sich daher veranlaßt, schon gegenwärtig zur allgemeinen Kenntniß zu bringen, daß die Proben zu den oben erwähnten musikalischen Aufführungen am 20. August beginnen, und bis zum 4. September stattfinden werden.

Demnach werden sämmtliche Freunde der Tonkunst und Verehrer des verewigten Meisters, welche bei den mehrerwähnten Musikfesten ohne Anspruch auf Entgeld persönlich mitzuwirken gesonnen wären, hiermit aufgefordert, ihre Namen einzusenden, und zugleich anzugeben zu wollen, zu welchem Instrumente, oder zu welcher Gesangspartie sie sich bekennen, und ob sie zur Uebernahme von Solo- oder Ripien-Stimmen sich bereit finden lassen.

Zum Schlusse wird nur noch beigefügt, daß das Comité zur Errichtung des Mozart-Denkmals Alles aufbieten wird, um den [illegible] Gästen ihren Aufenthalt in Salzburg so wenig kostspielig und zugleich möglichst angenehm zu machen.

Das Comité.

Verleger und Drucker Ch. Th. Groos in Karlsruhe.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 12. 24. März 1842.

Officielle Bekanntmachungen.

Die Wahl des dirigirenden Vereinsausschusses für 1842 betreffend.

Nachdem auf die in Nr. 2 dieser Bl. an die verehrlichen ordentlichen Mitglieder unsers Vereins erlassene Aufforderung — wenn auch nicht alle, so doch in größerer Mehrzahl die Abstimmungen eingegangen sind, ist die Wahl in den dirigirenden Vereinsausschuß pro 1842 auf folgende verehrliche Herren gefallen:

Herr Dr. ꝛc. Friedr. Schneider in Dessau — zugleich als Präsident;
„ Freiherr ꝛc. von Poißl in München;
„ Professor ꝛc. Fröhlich in Würzburg;
„ Musikd. ꝛc. A. Mühling in Magdeburg, und
„ Dr. ꝛc. Rinck in Darmstadt;

und ist unserm heutigen die Anzeige davon, resp. Einladung zur Annahme der Wahl, an dieselben ausgefertigt worden, wornach statutengemäß dann die Wirksamkeit des vorjährigen Vereinsausschusses als erloschen und der neue für das laufende Jahr 1842 als constituirt zu betrachten.

Stuttgart am 8. März 1842. Das Secretariat.

Die Gesanglehre

von

Giulio Caccini, genannt Romano,

vom Jahre 1601.

(Ein Auszug aus der Vorrede derselben zu den nuove musiche gedruckt zu Florenz mit obiger Jahrzahl.*)

Die Kunst des Gesanges gestattet keine Mittelmäßigkeit, und je mehr besondere Schönheiten sie bietet, um desto mehr Fleiß und Mühe müssen wir, die Lehrer, solche mit Nachdenken und mit Liebe aufsuchen. Diese Liebe zur Kunst hat mich, indem ich sehe, wie jede Wissenschaft und jede Kunst erst durch Schriften klar gemacht wird, bewogen, mich hierüber in gegenwärtiger kurzer Abhandlung auszusprechen, indem ich beabsichtige, zu zeigen, was Demjenigen zu wissen nöthig ist, der sich auf den Sologesang mit harmonischer Begleitung des Chitarrone oder eines andern Saiten-Instrumentes verlegen will, vorausgesetzt, daß er in die Theorie der Musik eingeführt sey und das Instrument hinlänglich zu behandeln wisse.

Und indem in der Kunst des Sängers es nicht auf einzelne Beobachtungen ankommt, sondern alle vereinigt ihren Werth bestimmen, will ich vor allem, um mit einiger Ordnung vorzugehen, erinnern, daß die erste und wichtigste Grundlage in der richtigen Intonation durch alle Chorden besteht, nicht nur daß kein Ton über oder unter dem rechten schwebe, sondern auch, daß der Ton auf die rechte Art gebildet und angegeben werde.

Und indem es zwei gebräuchliche Arten des Intonirens giebt, wollen wir die eine und die andere betrachten, und zeigen, welche derselben uns die angemessenere scheinen wird, um die übrigen Wirkungen hervorzubringen, welche gleich darauf folgen sollen.

Es giebt nämlich Sänger, die bei dem Intoniren des ersten Tones eine Terze tiefer vorausnehmen, Andere nehmen die erste Note gleich im eigentlichen Ton und diesen immer anschwellend, welches sie für die gute Manier halten, den Ton zierlich zu bilden. Nun ist aber jenes erste Verfahren keine allgemeine Regel,

*) Mitgetheilt von dem K. K. Hofrathe R. G. Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges bis zur Erfindung der Oper.

indem in vielen Fällen jene Töne nicht verschwinden, obwohl solches so sichtbarlich geworden ist, daß ich es vielmehr für dem Gehör nachtheilig erklären muß, zumal wenn der Sänger auf jener Kürze zu lange verweilt, da sie stückweise aus ihm abgedrungen werden müßte. Besonders sollte sich derselben hüten, und lieber würde ich das zweite Verfahren — das Anschwellen der Stimme — gestatten. Wenn jedoch ich mich nicht mit den gebrauchten Bezeichnungen beschäftigen lasse, vielmehr nach Mitteln forsche, die dem Zwecke der Musik — zu ergötzen und zu rühren — besser zusagt, fand ich das einzig angezeigte Verfahren für dessen, nämlich den ersten Ton anschwellen und abnehmen zu lassen, und sich der Exclamation zu bedienen, als eines vorzüglichen Mittels, Affekte zu erregen. Die Exclamation aber ist eigentlich nichts Anderes, als beim Nachlassen der Stimme selbige wieder zu verstärken. Dieses Versinken des Tones in der Sopranstimme wird aber oft, besonders in den kunstlich erregten Chören (acci. ...), schneidend und dem Gehör unleidlich, wie ich dies in so vielen Gelegenheiten wahrgenommen habe. Ohne Zweifel wird darum die Wirkung immer besser seyn, wenn man den Ton abnehmen, als wenn man ihn anschwellen läßt, neben sonst nämlich bei dem oben angeführten Verfahren, bei einer folgenden Exclamation, die Stimme auch mehr verstärkt werden muß, wodurch sie schreiend und rauh wird. Ganz entgegengesetzt wird aber die Wirkung seyn, wenn man die Stimme abnehmen läßt, denn, indem man bei dem Nachlassen der Stimme ihr einigen Nachdruck giebt, wird sie eindringender, auch indem man gezwungen die eine und die andere Art anwendet, bringt man Abwechslung in den Gesang, und überdieß ist Abwechslung in dieser Kunst sehr vonnöthen, wenn diese ihren Zweck erreichen soll. Wenn aber die Erfordernisse eines zierlichen und ausdrucksvollen Gesanges sich aus Gründen erklären und sogar besser und deutlicher als in Zeichen darstellen lassen, so folgt ebenwohl daraus, daß man dieselben sich auch auf diesem Wege, nämlich auf dem einer schriftlichen Anleitung, aneignen kann, jedoch daß man auch dem Studium der Theorie und der Regeln jene Übung anwende, durch welche man in allen Künsten sich vervollkommnet, besonders aber in jener des Sängers.

Wie nun in der ungleichen Art der Gesang mit mehr oder minderer Annehmlichkeit vorgetragen werden kann, kann man in dem vorstehenden Satze zu den Worten Cor mio bel ... ersehen. Auf der letzten mit dem Punkte ( ) Cor mio läßt man die Stimme allmählich abnehmen (scemando), im Herabsteigen zum pianissimo ( ) die Stimme etwas kräftiger werden, und die Exclamation würde noch ausdrucksvoller auf der eine Stufe herabsteigenden folgenden Note, oder noch bedeutend kräftiger sey dieselbe auf dem Worte bel, wegen der längeren Dauer der Note, welche nicht stufenweise durchgeht, hingegen desto tauglicher bei den folgenden großen ( ) Worte, welche sprungweise abwärts erscheint. Dieses habe ich anmerken wollen, um zu zeigen, nicht bloß was die Exclamation sey, und wie sie entsteht, sondern auch daß diese von zweierlei Art seyn könne, eine mehr und eine minder kräftige, sowohl nach der Weise, wie solche oben beschrieben worden, auf die eine oder die andere Art ausgeführt, als in Absicht auf den Ausdruck des Textwortes. Uebrigens gilt es in jeder leidenschaftlichen Musik als allgemeine Regel, daß die Exclamation immer Statt findet in allen minimen und semiminimen mit dem Punkte ( ) im Herabsteigen, und daß sie stärker seyn muß bei der folgenden laufenden Note als bei der semibrevis ( ), bei welcher vielmehr das Anschwellen und Abnehmen der Stimme (crescendo e scemando) ohne die Exclamation an seinem Orte ist. Es ergiebt sich hieraus ferner, daß im ariosen Gesang, oder in den Tanzliedern (canzonette a ballo), statt leidenschaftlichen Ausdruckes nur auf die Annehmlichkeit des Gesanges gehalten werden soll, wie solchen die Melodie selbst mit sich zu bringen pflegt, in welcher zwar zuweilen einige Exclamationen angebracht werden mag, ohne jedoch ihrer leidenschaftlichen Bildung zu folgen, noch einen leidenschaftlichen Ausdruck hinein zu legen, der etwas Nachdruckvolles an sich hätte. Hieraus ersieht man, wie unentbehrlich dem Sänger eine gewisse Beurtheilung sey, die oft mehr gilt, als die Kunst. Eben so ist aus dem oben erwähnten Beispiele zu erkennen, wie viel lieblicher die zwei ersten Crome ( ) auf der zweiten Sylbe des Wortes languire sind, wenn die zweite Croma mit dem Punkte ausgehalten wird, als wenn dieselben ganz gleich genommen werden, wie sie oben, unter den Worten geschrieben stehen. Wie mannigfaltig aber die Dinge sind, welche die guten Sänger ihren Weg haben und wegen ihrer größeren Annehmlichkeit, auf gleiche Weise geschrieben, dennoch von einander ganz verschiedene Wirkungen hervorbringen, ermangeln man sagt, Dieser oder Jener singe mit mehr oder minderem Geschmack, will ich jetzt vor allem zeigen, in welcher Art von mir der Trillo und das Gruppo beschrieben werden und das Verfahren, nach welchem ich dieselben bei Angehörigen meines Hauses beizubringen pflegte, ferner alle sonstigen nöthigen Mittel des Ausdrucks, damit keine der von mir bemerkten Zierlichkeiten unerklärt bleibe.

Trillo Gruppo

Den Triller, wie ich ihn oben auf einer Chorde beschrieben, habe ich nur darum auf diese Art dargestellt, weil ich bei dem Unterrichte meiner ersten Gattin und der zweiten noch lebenden, wie auch meiner Töchter keine andere Regel befolgt habe, als, mit der eine und das andere (den Gruppo) gezeichnet ist, nämlich daß man mit der ersten [illegible] (𝅝) beginne, und jede Note mit der Kehle auf dem Vokal a wieder anschlage, [illegible] bis zur letzten [illegible] (▭), und gleichergestalt den Gruppo. Und ob nach diesem Verfahren meine [illegible] geschiedene Gattin den Triller und das Gruppo in großer Vollkommenheit [illegible] habe, lasse ich Jeden beurtheilen, der sie zu ihrer Zeit [illegible] gehört, so wie ich auch [illegible] Jedem [illegible] überlasse, in welcher Vortrefflichkeit meine zweite jetzt lebende dieselben [illegible]. Wenn nun die Erfahrung [illegible] ist, so kann ich mit einiger Zuverlässigkeit behaupten, daß es kein besseres Mittel giebt, dieselben zu lehren, noch eine bessere Gestalt, sie zu beschreiben, als diejenige, in welcher ich den einen und das andere dargestellt habe. Die Triller oder und das Gruppo sind eine nothwendige Stufe zu vielen andern hier beschriebenen Dingen, und Wirkungen jener Annehmlichkeit, welche zum guten Gesang erfordert werden, und, wie schon gesagt, auf irgend eine andere Art beschrieben, würden sie einen ganz entgegengesetzten Eindruck hervorbringen*). Ich werde nunmehr zeigen, wie man nicht nur diese anwenden kann, sondern auch die sonstigen Zierden des Gesanges erklären, und zwar auf zweierlei Art mit Noten gleicher Geltung, auf daß man erkenne, was ich schon früher wiederholt, daß man mit gegenwärtiger Anleitung, verbunden mit der Uebung, alle Zierlichkeit der Gesangkunst sich aneignen könne.

*) Der von Caccini beschriebene Triller war also etwas ganz Anderes, als unser Triller; [illegible]

a trillo.

a trillo.

Cadenza semplice.

Cadenza doppia.

Altra cadenza [illegible]

Indem man aus den vorstehenden, auf zweierlei Art geschriebenen Beispielen sieht, daß die unter Nummer 2 lieblicher ist, als jene unter Nummer 1, so wollen wir, um dies noch besser zu erproben, hier noch mehrere Beispiele, vollständig, mit ihrem unterlegten Text, und zugleich mit dem Baß für den Chitarrone, mit den ausdrucksvollsten Stellen mittheilen, daß Jedermann sich davon [illegible], und die möglich größte Vollkommenheit erreichen könne*).

(Schluß folgt.)

Kritik

Hamburg bei A. Cranz. Gedichte von Friedrich von Schiller. In Musik gesetzt und den Manen des Dichters gewidmet von W. J. Tomaschek. 4 Heft. Op. 85, 86, 87 und 88. Preis jedes einzelnen Heftes 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Welche ungemeinen Schwierigkeiten die Schillerschen Poesien der musikalischen Composition entgegen setzen, ist schon oft besprochen und von manchem Tonsetzer auch nicht zu seinem Vortheile erfahren worden. Alle Begeisterung, welche mit Recht und gutem Grunde wie für das Ideal [illegible], sowohl objektiver als subjektiver Weise die Muse dieses in einer Art vielleicht größten deutschen Dichters [illegible] wird angefacht [illegible] und Form der poetischen Schöpfungen, was den Aufschwung des musikalischen Gedankens hemmt, schlechterdings kaum oder sehr wenige Annäherung an das Ideal des Tonsetzers zuläßt, und dem Bereiche, aus dem dieser meistens seine Gebilde schöpft, eben so entfernt liegt, als die [illegible] des Wortes, und [illegible] Gedankens dem [illegible] des Tones [illegible] Schiller ist ein durchaus dramatischer Dichter und selbst da

*) In Mittheilung dieser Beispiele fehlt leider hier der Raum. Man lese sie a. Quelle. D. Red.

um er lediglich in lyrischen Ergüssen sich zu bewegen strebt, kann er dem dramatischen Wesen, das ihn durchlebt, nicht entsagen und geht aller Aufschwung des Gefühls doch zuletzt nur in eine philosophirende Rhetorik über. Von daher aber empfängt unsere Musik die, romantisch durch und durch auch ein Wesen des Künstlers sich ausdrücklich fest an das lyrische Wesen ihres darstellenden Stoffes anzuschließen hat, wenn sie zuvor ihr eigentlich am einheitsmäßigsten wirklich seyn will. — von daher empfängt unsere Kunst wohl Zauber, niemals aber die Idee, den geistigen Pulsschlag zu entlehnen, der diese Formen zu beleben hat. Forscht schon wir, in dieser durch und durch dramatischen Weise ihrer seine Poesie, Schiller kommt noch nach einem Ideale ringen, welches lediglich in der Fantasie seinen Sitz hat; aber in dem dadurch erzeugt sich fortwährend auch ein Schwanken zwischen Ideal und Wirklichkeit, das in seiner unvermeidbaren Folge erschöpfender Reflexion wiederum die ächt musikalische Poesie aus Ausbildung desto weiter sich entfremdet, je näher es dem einen oder andern seiner Ziele zurückt. Ein zweiter Prometheus strebt Schiller nach dem himmlischen Feuer, das dem Sterblichen versagt ist, mit allem schöpferischen Kraftaufwande, aber gelingt es ihm eben deshalb auch nie ganz, sich und sein Werk zu trennen, erscheint uns in demselben allenthalben immer zugleich auch der Dichter, so sehen wir seinen Geist noch stets und mehr nur auf das Erhabene, Große gerichtet, und bleibt ihm die Grazie, die Liebe unerreichbar, während eben diese Grazie, diese Liebe doch die Quelle ist, aus welcher anderer Seits der musikalische Theil alle seine, und wenn nicht alle, doch seine schönsten, edelsten und wirksamsten Gefühle schöpft. Gedankenfülle ist der Boden ächt dramatischer Gestalten poetischer Kunst, unergründlich fast finden wir dieselbe bei Schiller, überall wo er dichtet, Seelenruhe aber ist der Boden ächt musikalischer Produktion, und für sie bietet Schillers Fremdes und Wort wenig fruchtbaren Stoff. Schiller ist der Dichter des Geistes, und unsere Liebe zu ihm ist daher auch eine rein geistige, den Tonsetzer aber wollen wir mit der Liebe des Herzens umfangen, und zum Herzen spricht Jener fast nur mittelbar durch die Macht des gewaltigen Gedankens. Schafft er Lieder und Romanzen, daß wir auch im Singen ihn zugethan seyn möchten: es ist ein bloß dichterischer Schwung, der uns anzieht, kein lyrischer, und fühlen wir uns erschöpft, so ist es nicht die Fülle des Ergusses der Empfindung, die unsere Theilnahme fesselt, sondern der üppige rhetorische Schmuck, der das empfindende Wort umgiebt. Das sind bedenkliche Elemente für den Tondichter. Es wird dieser ungeübte in der Begeisterung für den großen Dichter, oder will er seine Verehrung in einer Nachbildung von seinem Geiste zollen, so wird er hundertmal in den Werken jedes anderen Dichters einen glücklichen Griff thun, als noch nur wenn er denen Schillers. Sieht er diese Lieder von diesen Person, so wird — um mich so auszudrücken — eine eisige Kälte ihn gleichwohl überraschen, so bald er sich anschickt, seine Gluth in den des Wortes Sinn und Gedanken wiedergebenden Tone an den Tag zu legen. Mächtige Bilder, wunderbare [illegible] das Wort vor den Geist, aber nicht gleich mächtige vor die Seele, die allein es doch ist, welche den Ton athmet. Will man nun mit einigem Glück, einiger Wahrheit Schillersche Poesien in Musik zu bringen, wird es daher einzig darauf ankommen und nöthig seyn, auf wahrhaft kunstphilosophischem Wege die Seelen-Thätigkeit mit der des Geistes zu vereinen, zu paaren und auszugleichen, jene an dieser und diese wieder an jener sich erwärmen zu lassen. Das bedarf ein Schaffen neuer Gebilde, welche aus einer Gesammt-Vorstellung sich gestalten, die durch seine Reflexion erzeugt worden ist, zu welcher der Geist in vertiefter Anschauung der ihm insonderheit gebotenen wunderbaren Bildgestalten anregt. Nur auf diese Weise, meine ich, ist es möglich, Schillers Poesien Musik zu geben. Allerdings kann und muß alsdann letztere auch mehr oder weniger sich lediglich [illegible] erheben, etwa wie der Commentar einer Schrift, die sich bloß mit dem Gefühle, mit den Seelenregungen beschäftigt, die durch die in letzterer mit begeisterter und begeisternder Sprache niedergelegten Vorstellungen erweckt werden können. Und allerdings kommt in solcher Weise der Tonsetzer erst auf zweitem Wege zu dem Elemente seiner Schöpfung, indem es nicht die unmittelbare, sondern gleichsam eine durch die erste auf dem Wege eigener Reflexion erzeugte zweite Anschauung ist, die den wogenden musikalischen Gedanken ihm giebt; allein erscheint eben deshalb auch seine Aufgabe als eine um desto schwierigere, so müsse sie im Falle glücklicher Lösung ihn in gleichem Maaße dankbar anerkennen, und in Erhebung über jede kritische Kleinlichkeit keineswegs das Recht in Anspruch nehmen, welches wohl das Opfer zu verlangen lehrt, das an der Innigkeit von Dichtung und Musik vielleicht dem [illegible] Willen, im Gewande des Klanges auch das Wort zu Geist und Seele zu führen, das als Wort für sich seinen so wunderbar mächtig anregt, gebracht seyn könnte. Ich bei dieser Meinung und sage dies nicht im Allgemeinen bloß, sondern auch in speciellem Bezug auf vorliegende Sammlung von Compositionen Schillerscher Dichtungen, die in Zahl wohl alle enthalten dürfte, welche vorzugsweise von diesen sich zur musikalischen Composition eignen.

Das erste Heft enthält die Gedichte „das Geheimniß", „Amalia", „Sehnsucht", das zweite die Gedichte „das Mädchen aus der Fremde", „des Mädchens Klage", „der Pilgrim", das dritte die Gedichte „der Jüngling am Bache", „Thekla", „die Entzückung an Laura", und das vierte die Gedichte „Fischerknabe", „Hirt auf dem Berge" und „Alpenjäger". Mit Ausnahme des zweiten, nämlich des ersten im ersten und ersten im zweiten Hefte, sind — wie es die Schillersche Poesie auch fast gar nicht anders zuläßt — sämmtliche Gedichte (wie man sagt) durchcomponirt. An mehreren derselben versuchten sich öffentlich auch schon früher einige Tonsetzer, und jenes Opfer, das ihnen allen Natur und Wesenheit der Dichtungen [illegible] unabänderlich auferlegt, macht nothwendig fast den Freund Schillerscher Poesie — und welcher Deutsche ist dieses wohl nicht? — auch während des Gesanges selbst die Empfindung zu überhören, wie weit von dem Einen oder Andern seine Empfindung auch das Rechte, das Wahre getroffen zu seyn scheint. Ich für mein Theil glaube, daß die Tonwirkel nicht allein die Aufgabe begriff, die in sich mit dem Versuche

stellt, eine solche Reihe Schiller'scher Gedichte in Musik zu bringen, sondern eben so klar und deutlich dabei einfach, daß es hierbei nicht etwa darauf ankommt, einem lyrischen Erguß ein musikalisches Gewand zu leihen unmittelbarere Fortwirkung unterzulegen sondern da jener eigentlich nur scheinbar vorhanden, vielmehr bereits die tief in der Gedankenfülle schlummernde Idee, vom Geiste erfaßt, wo möglich auch auf den Schwingen des Klanges der empfindenden Seele mittelst ihrem größten Inhalte nach vorzuführen, und glaube ferner, daß, erkannt dies einmal, auch die klugst erwählte Kraft seines Einflusses ihn diesmal, so groß die Aufgabe, eben so glücklich zum Ziele geleitet. Wir vermißten jenes unmittelbare Band, den Akt durchwebenden Reiz, den, Wort und Ton aufs Innigste umschlingend, die Liebe wir als erstes Gesetz, als erste Bedingung der Vollendung fordern aber gleichwohl fühlen wir uns doppelt durch die Dichtungen mit diesen Tönen angeregt, und ist dies das Einzige, was sich bei der Lösung der Aufgabe erringen ließ, so ist es auch Beweis genug, daß das Band, welches sich hier mittelbar aus um Wort und Ton zu schlingen vermag, vorhanden ist, auch Beweis genug für den überhaupt vollendern musikalischen Werth, den diese Compositionen haben, ein Werth, der in seiner kunstphilosophischen Erzeugung kaum für jeden Gebildeten sich zu einem kapitalen noch gestalten muß. Vorzüglich möchte ich hiebei die höchst sinnige Composition des Gedichts „des Mädchens Klage" (im zweiten Hefte), die des folgenden „der Pilgrim", und die des Gedichts „der Hirt auf dem Berge" (im vierten Hefte) als Beleg ansehen, und damit alle — jedem gebildeten Sänger empfehlen.

Berlin bei E. S. Mittler. Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten. Erläutert durch eine Gedächtnißtafel zur Versinnlichung der Tonarten, ihrer Harmonien, Modulationen und Verwandtschaften; basirt auf die musikalischen Schriften des Herrn Prof. Dr. Marx. In Fragen und Antworten. Zum Gebrauch in Schulen für Lehrer und Schüler, so wie zur Unterstützung des eignen Studiums der Musik. Entworfen von C. v. Decker. Zweite Auflage. 1842. 18 S. in 8., nebst der lithographirten und colorirten Tafel. Pr. (nicht angegeben.)

Es ist dies eine recht sinnreiche Zusammenstellung der verschiedenen tongeschlechtlichen Verhältnisse (der Titel drückt sich ganz falsch in der Beziehung aus) der Intervalle und Harmonien in der Musik auf einer den Zusammenhang dieser Verhältnisse auch dem Auge versinnlichenden Tafel, oder ob der Unterricht, die Lehre dieser Verhältnisse, einen erleichternden Anhaltspunkt dadurch erhalten hat, ob nicht das bisher bloß gewöhnlich gebrauchte Bild des Quinten- und Quartenzirkels, das überhaupt auch dieser Darstellung zum Grunde liegt, mit den weiteren Ergänzungen, weil viel einfacher, weit eher zum Ziele führt, ist eine andere Frage. Allerdings begreift der Mensch und prägt er Etwas seinem Gedächtnisse leichter ein, wenn er Jenes auch auf dem Wege sinnlicher Anschauung gewinnen kann, allein ist diese Anschauung eine so vielfach verwickelte, wie hier, so wird immer der entgegengesetzte Zweck erreicht werden. Ohne den beigegebenen Katechismus wird Niemand aus den Tafelzeichnungen klug werden und ist nun der Katechismus selbst wieder bloß auf die Tafel bezogen, so lernt der Schüler vielleicht Etwas auswendig darnach, aber begriffen, verstehen wird er es dennoch nicht. Lehren wir nur erst klar, dann kommt das Behalten von selbst. Machen wir um Gottes willen auch unsere Musiklehrer nicht zu einem bloßen Gedächtnißkram und die Schüler nicht zu Maschinen! — Warum der Hr. Verf. auf dem Titel ausdrücklich bemerkt, daß seine Darstellung auf die musikalischen Schriften des Hrn. Prof. Dr. Marx basirt sey, sehen wir nicht ein. Hr. Prof. Dr. Marx hat in der Lehre von den Tonarten und ihren tonischen, canonischen und harmonischen Verhältnissen zu und unter einander Nichts erfunden, nichts Neues gebracht, und hätte Hr. von Decker gesagt, eine Darstellung sey auf Rameau's, Webers, Albrechtsbergers, Kirnbergers, Türks, Bachs, Schillings, Dehns oder wessen Schriften gegründet, es wäre recht gewesen und wir hätten es glauben müssen. Das sind aber die Folgen von dem Eindringen auch der Dilettanten in unsere Literatur, die immer nur die Corpsmeister abgeben sollen. Wahrscheinlich war Marx's Compositionslehre das erste Buch der Art, das Hr. von Decker aufmerksamer durchblätterte, denn sonst würde er nicht in dem Vorworte sagen, „Hr. Gottfried Weber sey der Repräsentant der alten, Hr. Prof. Dr. Marx aber der Repräsentant der Musikwissenschaft für alle Zeiten." Welcher Unsinn! — Wo die philosophische Grund bei Marx, der nicht auch bei Weber vorhanden? — Ein schönes poetisches Zeichen übrigens, daß der höhere Militair Zeit genug findet, über Musik zu denken und zu schreiben, wäre, was er schafft, auch nur zum Ueberfluß geschaffen! — Mayer.

Correspondenz.

Berlin am 3. März 1842.

Heute beginnt der zweite Cyklus der diesjährigen Möser'schen musikalischen Versammlungen, und ich beginne mein Schreiben damit, um abermals meinen Achtung vor dem großen Verdienste an den Tag zu legen, welches der Capellmeister Möser in Wahrheit sich mit diesen Concerten um die musikalische Cultur unsrer Stadt erwirbt, liefern wirklich sie die einzige Gelegenheit zum allgemeinen Genusse guter sog. Cammermusik geben. Dieser zweite Cyklus wird vier Concerte umfassen, drei davon sind der Ankündigung gemäß größeren Orchestersachen, als Sinfonien u. dgl., und eins Quartetten und Quintetten gewidmet. Heute Abend werden wir unter Anderm Beethovens achte Sinfonie zu hören bekommen. Aus der Reihe der Aufführungen des ersten Cyklus dieser Soiréen will ich noch der Mozart'schen Es-dur-Sinfonie, Beethovens Eroica und Mendelssohns Ouverture zum Sommernachtstraum gedenken, welche am 14. Febr. statt hatten. Es ist wahr, daß die Execution der letztgenannten Ouver-

ihre nicht die glänzendste genannt werden durfte; allein zuverlässig will man den Grund doch auch noch anderswo suchen und finden, wenn der Beifall, der von der einen und seiner schwächern Seite her dieser Ouverture gespendet wurde, auf der andern in einem lauten Zischen seine Antwort fand. Nun will dieser Vorgang abermals den deutlichsten Beweis geben, daß Mendelssohn's Ferne nicht hoch angeschlagen ist, und selbst es auch sagen, daß man Nichts damit beabsichtigt, als dem Leipziger gedruckten Enthusiasmus einige Gränzen damit zu stecken. Mendelssohn selbst fühlt dies und ist sofort auch wieder nach (...seinem...) Leipzig abgereist, daselbst Concerte zu geben und zu dirigiren. Gegen den Ort hin, wo Mendelssohn Anfangs seines Hierseyns den auch auf das Publikum einflußreichsten Schutz fand, scheint man immer lässer gegen ihn zu werden. Liszt und Meyerbeer sind es, die ihn aus dem Sattel gehoben, und mag er deren längeres Verweilen hier beklagen, so sollte er sich doch nicht durch Ausfechtungen in der Leipziger Journalistik — deren man [illegible] — ob nun mit oder ohne Grund? weiß ich nicht — ziemlich laut zu beschuldigen scheint — [illegible]. Ich kann mir übrigens kaum denken, daß Mendelssohn so weit sich vergessen und vergeben möchte. Unleugbar ist es wohl, daß der Mittelpunkt der neuesten musikalischen Unterhaltungen ausschließlich Meyerbeer und gelegentlich dann noch Liszt bildet, Mendelssohn aber daselbst ganz schon der Vergessenheit und Vergangenheit anheim gefallen ist. So kam in einer der letzten Königl. Cammerconcerte auch ein Theil von Meyerbeer's „Huguenotten" zur Aufführung, wie kurz vorher neuer Liszt's Accompagnement bei des Prinzen von Preußen Königl. Hoheit. Der Ungher-Sabatier war ausdrücklich dazu durch einen besondern Abgesandten aus Dresden eingeladen worden, und gewiß ist, daß mit Nächstem die ganze Oper hier auf Königl. Bühne unter des Componisten eigener Leitung zur Aufführung kommen und die Schröder-Devrient aus Dresden darin ihren [illegible] Cyklus von 12 Gastvorstellungen beginnen wird. Ob aber an der Sache etwas Wahres, daß auf höhern Wunsch Meyerbeer ganz hier bleiben und den Directionsstab der Oper zugewiesen werde, steht noch dahin. So gewiß an einem entscheidenden Einfluß des Meisters auf alle musikalischen Angelegenheiten kaum nicht mehr gezweifelt werden kann — zur Freude aller Freunde und Angehörigen außer Kunst. Mag dieses auch der Grund seyn, warum die Leipziger Journalistik [illegible] ohne Anstoß von anderer Seite her, weiß ich — wie gesagt nicht) bei jeder Gelegenheit ihren Aerger an Meyerbeer ausläßt, wenn zugleich ihr nicht entgangen seyn kann, daß dieses Künstlers geistiger und moralischer Gehalt ein viel zu großer, fester und fest begründeter ist, als daß Angriffe von dorther ihm im Mindesten auch nur nach welcher Seite hin zu erschüttern vermöchten. Gehen Sie über unsere Flächen [illegible] und machen [illegible] mißbilligende, sauere Miene über den herum liegenden halbverbuchten Kram, so kann es nicht fehlen, daß von Kind zu Kind [illegible] des Plagens [illegible] [illegible] [illegible] Stechfrauendung begleitet, oder nichtsdestoweniger bleibt

bedingt Ihrer Stunt, durch dessen natürliche Erscheinung Ihnen falsche Muth abgepreßt wurde, ein gesunder.

Heute hat uns auch Liszt verlassen, nachdem er mit fortwährend gleich allgemeinem Beifall hier nicht weniger als gegen 20 öffentliche Concerte gegeben hat. Ein Fürst könnte nicht in glänzenderer Weise von uns scheiden. Nicht seine Virtuosität allein, sondern die Anmuthung derselben, die [illegible], wahrhaft adelige Gesinnung des Künstlers hat ihm diese Aeußerungen der Theilnahme erworben. Gestern wiederholte und die Zeitungen abermals eine Vertheilung von 1794 Thalern, die der Ertrag des letzten, zu wohlthätigen Zwecken veranstalteten Concerts des Künstlers gewesen sind. Es waren 900 Thlr. davon einem Theile der Kleinkinderbewahranstalten zugewendet worden. Dies veranlaßte gestern Morgen einen rührenden Auftritt. Hundert dieser Kleinen [illegible] sechs Jahren, erschienen unter Führung ihrer Beaufsichtiger im Hotel de Russie, wo Liszt wohnt, und versammelten sich daselbst in dem großen Saale. Liszt, dem ihre Anwesenheit durch eine Deputation der Vorsteher angezeigt war, kam herab. Die Kleinen begrüßten ihn mit einem Lobgesange: „Lobt sing den Herren, ihr [illegible] Chöre", und vier der Kinder streuten ihrem Wohlthäter Blumen. Der freundliche Künstler war tief innigst bewegt und gerührt, er vermochte nicht zu sprechen, aber er hob in seine Arme die Kleinen empor und küßte sie herzlichst. Denn Mittag, unmittelbar vor der Abfahrt hat er noch zum Besten der armen Studierenden in seinem Hotel gespielt. Dafür bereitete ihm aber die Universität ein Comitat, wie noch Keiner hier [illegible]. Mit 30 vierspännigen Wagen und 50 Reitern, Studirende in der altdeutschen Festtracht, wurde ihm das Geleite bis eine Meile vor die Stadt, dem Dorfe Friedrichsfelde, gegeben, wo der reiche Gutsbesitzer daselbst, [illegible], die Gesellschaft zu sich eingeladen hatte. Bei Liszts Abfahrt von hier hatten sich vor seinem Hotel Tausende von Menschen versammelt. Liszt, [illegible] [illegible], wurde fast in den Wagen getragen. Derselbe fuhr mit sechs Schimmeln bespannt, die Senioren der Studirenden sitzen sich mit ihm ein. Der Zug nahm, um sich nun frei zu entwickeln, erst einen Umweg. Selbst in Friedrichsfelde sah man noch gegen hundert Privat-Equipagen und das ganze Dorf war von der Volksmenge belebt. Man spricht davon, daß Liszt auch noch ein Königl. Orden zugedacht sey. Unlängst erhielt er von Sr. Majestät einen kostbaren Brillantring, und zum Beweis seiner seltenen Freigebigkeit gegen Nothleidende mag nur noch ein Vorfall hier mitgetheilt werden. Ein Clavierlehrer kommt hierher, sagt, wegen Liszt aber zu keinem Concerte gelangen, er geht zu diesem und klagt ihm seine Noth. „Nun wie viel konnte Ihnen das Concert wohl eingetragen haben?" — „Ich meine, ich hätte immerhin doch auf 300 Rthlr. rechnen können." — „So geben Sie sich keine Mühe weiter", — und sofort ließ Liszt dem eben so erstaunten als erfreuten jungen Mann die 300 Rthlr. auszahlen.

Will ich zu etwas jetzt, macht die [illegible] Ihnen viel Verdruß über einige ihn betreffende Bemerkungen, die

mein Collega, Ihr zweiter hiesiger Correspondent, einem seiner Berichte einfließen ließ. Er fordert in Leipziger Zeitungen Beweise für die ihm gemachten Beschuldigungen, und überhäuft Sie sowie Ihr Journal mit Höflichkeiten, denen — was sich wohl begreift — von Ihrer Seite nicht gut anders als mit Stillschweigen begegnet werden kann, so wie jeder rechtliche Mann sich nicht mit einem Gassenjungen herumschimpfen [illegible] wird, wenn dieser ihn einmal die Sache mit Straßenkoth beschmutzt. Indeß mag dem Hrn. Hieronymus Truhn doch von hier aus zur Erinnerung dienen, daß, wenn er durchaus Beweise dafür will, daß seine Familie hier am „Hungertuche" nagen muß, während er singend und was Anderes sonst treibend in der Welt herumzieht, solche in Berlin mehr als hinlänglich vorliegen, und nur ein natürliches Gefühl für die unschuldigen Kinder abhält, sie weiter öffentlich zu machen, und daß Verstöße, wie unter andern in Leipzig [illegible] worden sind, wo — — doch nein — — — Streichen. Stoff genug zur Geschichte eines wahrhaften musikalischen Vagabundenlebens zu geben. Mit der Bemerkung, welche in diesen Blättern über Hrn. H. Truhn gemacht wurde, sollte Nichts beabsichtigt werden, als wo möglich ihn zu seiner Pflicht zurückzuführen und [illegible] einer Lebensweise zurückzubringen, deren Ende sich leider in mehr als einem Beispiele schon bewährt hat. Auch dürfte er glauben, daß sein Benehmen in gegenwärtiger Angelegenheit wahrlich nicht geeignet ist, seine allerdings sehr bedenkliche Lage nur im Etwas zu bessern. Wüßte er auch, wer Ihre Berliner Correspondenten sind, vielleicht daß er dann der Begeisterung weniger nach dieser Seite hin ihren Ausdruck gestattete. Und hätte er Meyerbeer um Empfehlungen zu diesem oder jenem Unternehmen, das dem Elend ein Ende machen könnte, so sollte er wahrlich doch zuvor sich derselben auch würdig zeigen. Ich hoffe, daß diese [illegible] Andeutungen endlich den Mann zur Besinnung, und was diese zur Folge haben muß, bringen.

Ein Bon mot, zu welchem die merkliche Ernennung Möser's zum Königl. Capellmeister Anlaß gegeben, sey des Scherzes halber diesmal erwähnt. „Nun — sagt der hiesige Witzbold — haben wir fünf [illegible] Capellmeister in Berlin: einen taktlosen (Spontini, weil er nicht mehr dirigirt), einen gehaltlosen (Meyerbeer, weil er [illegible] hat), einen thatlosen (Mendelssohn), und zwei geistlose (Henning und Möser); [illegible] haben wir aber nur vier [illegible] (Spontini), einen ruhm- und ehrenvollen (Meyerbeer), einen gehaltvollen (Mendelssohn) und einen willenvollen (Möser)."

Von dem trefflichen Werk „der Minnesänger", das der hiesige Professor Fr. H. von der Hagen in der Handlung Barth in Leipzig herausgegeben hat, ließ das Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten 50 Exemplare zur Vertheilung an die Instituts-Bibliotheken ankaufen, und es ist dies eine eben so ehrende Anerkennung des Verdienstes und Werthes des Werks als wesentlich dankenswerthe Unterstützung des Verlegers, den wahrlich weniger die Aussicht auf merkantilischen Erfolg als Liebe zur schönen Sache zu der Uebernahme des Verlags veranlassen konnte.

Wie ich höre, ist der Ankauf auf besondern Befehl Sr. Majestät unsers angebeteten Königs geschehen.

Die Sängerin Löwe hat ihr sämmtliches Meublement, was sie noch hier stehen hatte, verkaufen lassen: Beweis genug, daß sie an ein Wiederkommen nicht denkt.

M.

Feuilleton.

[illegible]

von Simon Sechter.

Vom Unveränderlichen in der Musik.

Jene Musik, die in den ewigen Gesetzen der menschlichen Natur gegründet ist, die in den reinen Zahlenverhältnissen erkannt wird, welche auf unser Gemüth einen so wunderbaren Eindruck macht, und zwar ob es auf Harmonie oder Melodie oder auf den Rhythmus angewendet wird — jene Musik ist es allein, welche keiner Veränderung durch den Wechsel der Zeit und der Mode unterliegt. Wenn wie [illegible] so muß sie unabhängig von unserer [illegible] Das [illegible] ist einzig nur in der Willkühr des Menschen. Je [illegible] aber der Mensch ist, um so weiter wird er sich von der Natur entfernen [illegible] die natürlichen Verhältnisse [illegible]. Zwar wo die Willkühr gänzlich herrscht, würde [illegible] die Thätigkeit des Menschen [illegible], aber wenn der Mensch Achtung vor den unveränderlichen Gesetzen der Natur und Liebe gegen ihren Urheber [illegible], dann werden ihn [illegible] und [illegible] Neigung bestimmt ihn, um das Bleibende zu wählen.

Ueber die Verachtung der Compositionsregeln.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

dasselbe muß? — Was sollen aber die Regeln? Sie sollen die dunkeln Gefühle zu klarerem Bewußtseyn bringen. Das Gefühl zu erzeugen, vermögen sie sich nicht an.

Besonnenheit in der Musik.

Ein besonderes Merkmal in Rücksicht der Musik ist (was zwar vorzugsweise vor allen andern Künsten) daß man alles mit dem Gefühle und der Begeisterung der Phantasie abzumachen gedenkt. Zwar ist es wahr, daß, wenn diese mangeln, wenn nicht alles, doch das Beste fehlt; aber für alles, was in der Musik mit dem Verstande ergriffen werden muß, dessen gewiß nicht wenig ist, dazu gehört wie in allen menschlichen Verrichtungen Besonnenheit.

Nun kann nicht immer der Enthusiast schreiben, (schließt der Gesichtskreis es nicht, weil die menschliche Natur es nicht ertragen kann. Besonnenheit aber ist für die Gefühlvollen und Phantasiereichen das [illegible] Gegengewicht, damit ihre Gewalt [illegible] nicht zum Verderben gereiche. Zwar bekümmern die Meistersten sich [illegible] wenig darum, ob der Künstler sich aufrecht und so lange er ihr Gefühl anfangen kann, er ihr Wohl ist, wenn er [illegible] anfangs ihnen gleichgültig zu werden. [illegible] den Rücken, nicht das der Künstler [illegible] Rücksicht gethan haben müsse, sondern er kann auch bei den Zuhörern [illegible] der Regeln Nachricht entgehört haben.

Vollen wir [illegible] es [illegible] nöthig, immer auf Besonnenheit zu dringen, oder ist [illegible] auf sichere Weise zu [illegible] denken, [illegible] im Kopfe keine [illegible] Verwirrungen [illegible] welche einer der schrecklichsten Zustände des Menschen ist. Vielleicht hat auch Niemand mehr nöthig, als der Künstler, [illegible] auf die Formen des Wissens aufmerksam gemacht zu werden, welches ihn zwar hoch heben, [illegible] auch tief fallen lassen kann, damit er alle immer auf der [illegible] Pfad [illegible] ist [illegible] Gefühl [illegible] die herrlichste [illegible]. Im Reiche der Phantasie zu schwelgen, ist [illegible] ein gefährlicher Zustand, und [illegible] findet man [illegible] die Thore verschlossen, wenn man hinaus will, hat man dann keine Besonnenheit, so ist [illegible] beider Fällen [illegible]. Die Stunden der Begeisterung sind selten, aber dazu [illegible] sich man sich durch sein ganzes Leben, damit, wenn sie kommen, man die Mittel habe, sie recht anzuwenden.

Empfindsame Blumen.

Zuweilen werden wir durch eine zwar ganz einfache und kunstlose aber doch [illegible] Stimme so überrascht und [illegible], daß sie uns werther ist, als eine mit aller Kunst hervorgebrachte. Wir fühlen [illegible], und zwar wiederum mit Recht, ein [illegible] [illegible] Gemüth [illegible], welches [illegible] so [illegible] Eindruck machen kann. — Nach Stimmen der Gemüthe, hat einer [illegible] [illegible] fähig, wenn wir [illegible], daß durch ihre [illegible] Kraft der Liebe zu [illegible] und den Menschen [illegible] in ihnen lebt. Je mehr [illegible] einfach und rein die Töne aus ihm hervortreten, je mehr [illegible] er zu einem bessern Leben [illegible]. Nicht alles Schöne taugt in Concerte [illegible] so wie die [illegible] Stimmen [illegible] nicht [illegible] gehören, obgleich die erstere sich [illegible], aber [illegible] doch [illegible] mehr, denn nur ein kühler Schatten ist für diese, was für das zarte Veilchen der angemessenste Ort.

Für das öffentliche [illegible] muß man [illegible] werden und auch einen angenehmen [illegible] eine kräftige Natur haben, um im Theater und in den Sälen [illegible] zu [illegible]. Wohl denen die Stimme das [illegible] das seiner Gemüth nicht verlassen, sie wird der Blumenstock [illegible] Künstlers, an welchem Orte sie auch gehört wird, einen [illegible] Zauber üben; aber man darf sich Glück wünschen, einige solcher Stimmen gehört zu haben.

Kleine Zeitung.

Weimar am 1. März. Am 16. Februar wurde hier zur [illegible] Geburtstagsfeier J. K. H. der Frau Großherzogin die [illegible] Oper „Clara von Rosenberg" von Ricci aufgeführt. Es muß sich erinnern, daß das Werk damit zum erstenmale auf eine deutsche Bühne gekommen. Die Feier des Tags trug mit dazu bei, daß der Andrang der Seiten des Publicums ein [illegible] außerordentlicher war, [illegible] Verwirrungen [illegible] welche nur durch Einschreiten der Polizei gehoben werden konnten. Übrigens hatte sich vorher auch die Nachricht von dem wirklich außerordentlichen Beifall verbreitet, mit dem die Oper in Wien gegeben worden. Was die Komposition an sich betrifft aber, war dem ungeachtet der Erfolg der Aufführung einem [illegible] [illegible] [illegible], wie [illegible] [illegible] der [illegible] bei der ersten Aufführung [illegible] noch im Zweifel darüber seyn mochte, konnte sich bei der [illegible] [illegible] Wiederholung des Stückes derselben Ueberzeugung nicht [illegible], welche sich im Voraus schon in jeder Beziehung zeigte.

Berlin am 6. März. Am Dienstag den 15. Februar brachte die Königl. Oper zum erstenmale „Marquis und Dieb", Oper in 1 Akt von F. W. [illegible], Text von (unserm [illegible] Komiker) L. Schneider. Der Beifall war freundlich bei dieser ersten Aufführung, als bei den bei jetzt [illegible] Wiederholungen ein mehr [illegible] und die [illegible] des [illegible] lediglich die zu große Breite und Ausdehnung der Composition [illegible] [illegible] Zeichen [illegible] Talent an sich tragen mag.

Wien am 4. März. Unter allen [illegible], welche jetzt hier concertiren, macht der [illegible] mit Beifall das meiste Aufsehen. Die Kritik widmet ihm die [illegible] Aufmerksamkeit in großer und langen [illegible] und [illegible] eine [illegible] Bedeutung seiner Erscheinung [illegible]. Ob das nicht zu viel ist, will ich nicht entscheiden, aber ein tüchtiger Geiger [illegible] ist er [illegible]. — Als Sänger der italienischen Oper, die den nächstens für dieselbe beginnenden Saison werden [illegible] die Soprane [illegible] Tadolini, [illegible], die [illegible] [illegible] und [illegible], die Tenore [illegible], Moriani, [illegible] die [illegible] [illegible] Ronconi, Derivis u. [illegible] [illegible] das Beste, was Italien jetzt an Stimmen und [illegible] Talenten aufzuweisen hat.

Berlin am 2. März. So eben erfahre ich aus [illegible] [illegible] Quelle, welchen [illegible] Gewinn unsere [illegible] [illegible] von der Aufführung der Marschner'schen Oratoriums „Moses" hatte, sie wollte [illegible] [illegible] Thaler, [illegible] [illegible] Thaler [illegible] [illegible], [illegible] eine Aufführung zum Besten der [illegible] [illegible] [illegible].

Miscellen.

(Der [illegible] Bremer.) [illegible] [illegible] [illegible] Deutschland und dann im Norden so außerordentlichen Aufsehen erregte [illegible] jetzt in seiner Heimath [illegible] und kann [illegible] [illegible] zum [illegible] oder zu irgend einem erheblichen [illegible] gelangen, [illegible] in sich denn auch [illegible] wieder nach dem Norden und [illegible] [illegible] zu [illegible] [illegible] hat. So schreiben [illegible] [illegible] Blätter.

(Neue Oper von Ricci.) Auf dem Theater der komischen Oper zu Paris [illegible] kürzlich ein neues Werk von Ricci „Herzog von [illegible]. Text von [illegible] [illegible] und [illegible] Blättern zufolge [illegible] der Beifall ein außerordentlicher gewesen seyn.

([illegible]) Der [illegible] [illegible] in Wien ist zum Ehrenmitgliede des Musik-Vereins zu Innsbruck ernannt worden.

Verantwortlicher Redakteur: [illegible] Schilling in Stuttgart. | Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

So eben ist die 3. Auflage erschienen und versendet [illegible]

Körner's Orgelfreund,

[illegible] Rthlr.

Wohl nie hatte eine Orgelschule sich einer so außerordentlichen Aufnahme in den Seminarien zu erfreuen, als gerade diese.

Erfurt am 1. März 1842



Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. **Nr. 13.** 31. März 1842.

Die Gesanglehre

von

Giulio Caccini, genannt *Romano*,

vom Jahre 1601

Ein Auszug aus der Vorrede desselben zu den nuovi musiche genannt zu Florenz mit obiger Jahrzahl.

(Schluß.)

In diesen Beispielen sind die mannigfaltigsten Empfindungen enthalten, um deren Ausdruck es sich bei dieser edlen Art von Gesang handeln kann. Ich habe dieselben darum mit den betreffenden Noten [illegible] überschrieben, um zu zeigen, wo die Stimme wachsen oder abnehmen soll, wo die Exclamationen, Triller und Gruppen, und überhaupt alle Kunstmittel (tesori) dieser Kunst angebracht sind, auch um mich der Nothwendigkeit zu überheben, dasselbe in allen noch weiter folgenden Gesängen anzuzeigen, zugleich sollen sie als Beispiele dazu dienen, in den Gesängen die Stellen zu erkennen, wo jene Manieren, je nach dem Ausdruck der Worte am nöthigsten seyn werden. Denn [illegible] die edle Singart, welche in der Ausführung sich nicht zu streng an das vorgeschriebene Maaß (misuraeTakt) hält, indem sie oft mit Rücksicht auf die Worte, die Geltung der Note um die Hälfte vermindert, woraus eben jene Ungebundenheit (sprezzatura) im Gesang entsteht, von welcher ich früher gesprochen*), denn der Arten des Ausdruckes im vollkommenen Vortrage sind höchst mannigfaltig, auch ist dabei selbst die gute Stimme nicht so nöthig, als die Kunst, den Athem [illegible], wo es Noth thut, eine nützliche Erinnerung wird es darum für den Sänger seyn, der allein zum Chitarrone oder zu einem andern Saiteninstrumente singen soll, daher nicht nöthig hat, sich nach Andern zu richten, daß er sich selbst einen Ton wähle, in welchem er mit ganzer und natürlicher Stimme singen könne, um die erkünstelten Töne (voci finte, Kopfstimme, Falset) zu vermeiden, in welchen, oder doch in den angestrengtern — andern man, um sich nicht so sehr bloß zu geben, sich der Respiration bedienen muß (weil sie [illegible] das Gehör beleidigen), und die Aufgaben doch angewendet werden muß, um dem Wachsen der Stimme größern Nachdruck zu geben*), das Wachsen der Stimme die Exclamation und die sonstigen Mittel des Ausdruckes geltend zu machen, wie wir gezeigt haben, — er sich wohl vorsehe, daß das Vermögen hierzu ihm nicht da mangele, wo es am meisten vonnöthen. Aber aus den erkünstelten Tönen (voci finte) kann kein edler Gesang entstehen, wohl aber aus der natürlichen, allen Chorden angemessenen Stimme, die er nach seinem besten Vermögen in Kommando bringen mag, ohne sich der Respiration in anderer Absicht zu bedienen, als um sich als Herrn jedes günstigen Ausdrucks zu bewähren, welcher nur [illegible] in der sorgfältigen edlen Singkunst vorkommen kann. —

Dem Uebersetzer sey es erlaubt, hier noch eine Aeußerung des Verfassers über die in seinen „Arien" vorkommenden (von uns [illegible]) Coloraturen anzuführen, sie befindet sich in einer vorausgegangenen Stelle [illegible]. Man muß darnach, daß schon im Eingange derselben Caccini sich für den Urheber der „lunghi giri di voce" ausgebe, was wir indessen dahingestellt seyn lassen müssen, da wir dergleichen (und nicht eben sparsam) auch schon bei der Donna Vittoria Archilei und den übrigen gleichzeitig auftretenden Kunstsängern finden, die unseres Wissens nicht als Caccini's Schüler angegeben sind. Ueber diese „lunghi giri di voce", wie sie der Verfasser bei jeder Wiederholung vollständig ausgesetzt, und über deren „üble Anwendung" er zu mehrerhalben Malen klagt, spricht er sich in folgender Weise aus:

Sie (die lunghi giri di voce) sind nicht erfunden worden, als wären sie zur guten Singart durchaus nöthig, sondern wie ich glaube (??) zu einem gewissen Ohrenkitzel für Diejenigen, die sich wenig darauf verstehen, was

---

*) Al cenno passando (Erst der Verfasser an einer frühern Stelle seiner Vorrede) [illegible] quasi in [illegible] (come altre volte ho detto) con certa nobile sprezzatura di canto etc., was auch meiner Meinung im Sinne des Verfassers nicht „Verachtung des Gesanges" heißen, und etwa am besten noch mit „edlere gewissen Ungebundenheit des Gesanges" zu übersetzen seyn dürfte. —

*) Daß hier unter Respiration nicht das Athemholen zu verstehen ist, sondern ein verstärktes Hauchen, scheint mir außer Zweifel zu seyn.

es sey, mit Ausdruck zu singen; denn wenn sie dies verständen, würden sie die Passagen (passagi) ohne Zweifel verabscheuen, indem nichts dem ausdrucksamen Gesange so zuwider ist. Und darum sage ich, daß jene lungdi giri di voce so übel angewendet werden, denn ich habe sie also eingeführt, um sich derselben in solchen Gesängen zu bedienen, welche weniger leidenschaftlich sind, und zwar auf langen, nicht auf kurzen Sylben, dann in Schluß-Cadenzen. In Absicht auf die Vocale aber ist weiter nur noch zu bemerken nöthig, daß der Vocal o bessere Wirkung in der Sopranstimme macht, als im Tenor, und daß der Vocal i für den Tenor besser ist, als der Vocal u; da übrigens die anderen Vocale ohne Unterschied zu brauchen sind, obwohl von besserem Klange die offenen, als die geschlossenen, daher auch besser zur Ausübung.

Ob Caccini seinen ausgesprochenen Grundsätze rücksichtlich der angeblich von ihm eingeführten „lungdi giri di voce“ (was wie einzig aufrichtigen Deutschen kaum anders als mit „langen Schnörkeln“ übersetzen wurden) in seinen „Arien“ überall getreu geblieben, überlasse ich dem Leser nach der Ansicht der hiervon vorliegenden Proben selbst zu entscheiden.

Ueber Paganini, bei der Nachricht von seinem Tode.

Von Franz Liszt *).

Paganini hat die Augen geschlossen. In ihm ist einer jener mächtigen Lebenshauche erloschen, welche die Natur zurückzurufen sich zu beeilen scheint, mit ihm verschwindet ein Phänomen, einzig in der Sphäre der Kunst. Sein Genie, welches weder Meister noch Gleiche kannte, war so groß, daß es nicht einmal Nachahmer haben konnte, die Spur der Bahn, welche er zurücklegte — Keiner wird sie betreten, mit seinem Ruhme verbindet sich kein anderer Name, sein Name gehört zu denen, welche allein genannt werden. Der schrankenlose Glanz seines Rufes, das Königthum ohne Einschränkung, das die öffentliche Meinung ihm bei Lebzeiten zusprach, der ungeheure Abstand, den sie zwischen ihm und denen, welche ihm zu folgen wagten, erkannte, sind Dinge, die ohne Zweifel niemals in ähnlichem Grade in dem Lebensgange (cursus) eines Künstlers vorgekommen sind.

Als Paganini, vierzig Jahre alt, aus seiner Zurückgezogenheit mit einem Talent, das den höchsten Grad der Vollendung erreicht hatte, hervortrat, sah man sein Erscheinen in gewisser Hinsicht für ein übernatürliches an. Er erregte ein so lebhaftes Aufsehen, es ergriff die Einbildungskraft in so hohem Grade, daß diese nicht bei der Wirklichkeit stehen zu bleiben vermochte. Er gab Veranlassung, daß die Mährchen von Zauberei und Magie des Mittelalters wieder auflebten, man trug die Wunder seiner Kunst auf die Ereignisse seines Lebens über, man wollte ein unerklärbares Genie durch Thatsachen erklären, die noch unerklärbarer waren; wenig fehlte daran, daß man glaubte, er habe seine Seele dem Satan verkauft oder zum wenigsten seine Frau ermordet und aus einer ihrer Gedärme die vierte Saite gemacht, auf welcher er seine bezaubernden Melodien spielte. Er durchzog Europa, eine begeisterte Menge anstaunend, welche ihm das Geld zu Füßen ausschüttete und seinen Namen als schönsten Lohn Künstlern zutheilte, die sich auf anderen Instrumenten auszeichneten. Nun sah man Paganini's des Piano, Paganini's des Cello, der Flöte u. s. w. Die Violinisten strengten sich an, Geheimnisse zu errathen, sie studirten im Schweiße ihres Angesichts die Schwierigkeiten, welche er spielend geschaffen hatte, allein das Publikum bewilligte ihre Anstrengungen und erwies ihnen nicht einmal die Ehre, von ihrer Unbedeutenheit zu sprechen. Welch ein seltenes Glück! Der Stolz Paganini's, wenn er Etwas besaß, konnte bis zur letzten Stunde auf unerreichbarer Höhe ruhen, er wurde nicht durch Ungerechtigkeit gestört, nicht durch Gleichgültigkeit beunruhigt, er stieg in das Grab, ohne auch nur von fern den lästigen Schatten eines Ruhmes-Erben gewahr geworden zu seyn.

Würden wir es glauben, wenn wir nicht Zeugen davon gewesen wären? Dieser Künstler, im Triumphe getragen, erhoben, vergöttert, dieses Talent, dem das Volk so freigebig gab, was es oft den edelsten Männern verweigert, Reichthümer und Ruhm, dieser Mann, welcher solche Begeisterung hervorrief, ging unter der Menge umher, ohne sich mit ihr zu vermischen, Niemand kannte die Aufregungen, die sein Herz schlagen machten, sein Leben warf keinen Strahl auf das Leben Anderer, er hatte mit anderen Menschen keine Gemeinschaft der Gedanken oder der Gefühle, er schien fremd jeder Sympathie, fremd jeder Leidenschaft, ja er schien fremd seinem eigenen Genie; denn das Genie ist die Macht, Gott der menschlichen Seele zu offenbaren, und Paganini hatte nie einen anderen Gott, als eine finstere und geizige Persönlichkeit.

Mit Bedauern spreche ich diese strengen Worte aus. Uebrigens weiß ich sehr wohl, daß man eben so unwillkommen ist, wenn man die Todten tadelt, als wenn man die Lebenden lobt, und daß, unter dem Vorwande, das Grab zu ehren bei dem Urtheil über ein Individuum, unmittelbar auf die Lüge der Apotheose die Lüge der Verwundung zu folgen pflegt, auch weiß ich, daß man einige Handlungen der Wohlthätigkeit anführen kann, welche jene Anklage zu mildern scheinen. Allein was bedeuten vereinzelte Handlungen in einem ganzen Leben? Im Guten wie im Bösen kann der Mensch nicht inconsequent seyn. Nun frage ich, wenn ich das Wort Egoismus nicht im rein engsten, sondern in einem weiteren Sinne nehme und ihn auf den Künstler noch mehr als auf den Menschen beziehe, habe ich nicht Grund, zu sagen, daß für Paganini der Ausgangspunkt sowohl als das Ziel immer ein beschränkter Egoismus war? Wie dem auch seyn mag,

*) Wir entnehmen diesen Aufsatz um seines Interesses und des großen Lehre willen dem „Magazin für Literatur des Auslandes“, und verhehlen alle anderen Bemerkungen und verehren dieser doch die eine und gestattet, daß es schön ist, wenn Künstler ihren Standpunkt so begreifen, wie hier der Verfasser. Die Red.

Freude seinem Andenken? Er war groß, eine jede Größe trägt in sich ihre Freisprechung (toute grandeur porte avec elle son absolution). Wissen wir wohl, um welchen Preis dem Menschen die Größe verliehen werden? Wird die Leere, welche Paganini zurückläßt, wohl so bald wieder ausgefüllt werden? Sind die wesentlichen und zufälligen Ursachen, welche dasjenige ausmachen, was ich gern seine Souverainetät nennen möchte, sind sie von der Art, daß sie sich wiederholen können? Wird das von ihm errungene künstlerische Königthum in andere Hände übergehen? Ist der Artiste-Roi noch möglich? Ich nehme keinen Anstand, zu sagen: eine Erscheinung wie die von Paganini wird sich nicht wiederholen können. Die eigenthümliche Verbindung eines kolossalen Talentes mit allen Umständen, die am geeignetsten waren, ihn mit dem Wunderbaren (prestige) zu umgeben, wird in der Geschichte der Kunst eine vereinzelte Thatsache bleiben. Der Künstler, welcher es heute versuchen würde, die Gemüther dadurch in Erstaunen zu setzen, daß er sich, wie es Paganini that, in ein absichtliches Geheimniß hüllte, indem er um sein Leben einen theuern Reifen zöge, würde nicht mehr überraschen, und wenn wir bei ihm sogar ein unschätzbares Talent vermuthen wollten, das Andenken an Paganini würde immer gegenwärtig seyn um ihn des Charlatanismus und des Plagiats anzuklagen. Außerdem erwartet das Publikum von dem Künstler, welchen es abhören soll, heut zu Tage etwas Anderes, es sind andere Wege, auf denen es möglich ist, einen gleichen Ruhm und eine höhere Macht zu erreichen.

Die Kunst zu betrachten nicht als ein sicheres Mittel, zu egoistischen Vortheilen zu gelangen, zu einer unfruchtbaren Berühmtheit, sondern als eine sympathische Gewalt, welche die Menschen einander näher bringt und vereinigt, sein Leben zu jener hohen Würde zu erheben, deren Ideal das Talent ist, den Künstlern begreiflich machen, was sie seyn können und müssen: die öffentliche Meinung durch das Uebergewicht einer edlen Lebensweise zu beherrschen — dieß ist die Aufgabe, die sich ein Künstler stellen muß, welcher sich stark genug fühlt, auf das Erbtheil Paganini's Anspruch zu machen. Diese Aufgabe ist schwer, allein sie ist nicht durchaus unmöglich. Allen Ehrbestrebungen (ambitions) stehen heut zu Tage breite Wege offen, ein jeder, der seine Kunst einer Ueberzeugung oder Gesinnung weiht, darf sich eines sympathischen Verständnisses versichert halten. Jedermann ahnt eine neue Gestaltung der politischen Zustände der Gesellschaft. Ohne die Bedeutung des Künstlers in den socialen Umbildungen zu übertreiben, ohne in pomphaften Ausdrücken, wie man es so oft gethan hat, seine Mission und sein Apostolat zu verkündigen, glauben wir, daß auch ihm in den Anordnungen der Vorsehung seine Rolle angewiesen ist, daß auch er berufen ist, für einen Theil an einer dauerhaften und sittlichen Schöpfung mitzuarbeiten. Möge daher der zukünftige Künstler — und zwar von ganzem Herzen — auf jene egoistische und eitle Rolle Verzicht leisten, in welcher, wie glauben es, Paganini ein letztes und berühmtes Beispiel war; möge er seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich setzen, möge ihm die Virtuosität ein Mittel, nicht ein letzter Zweck seyn, möge er sich daran erinnern, daß, wie ein alter Wahlspruch sagt: Der Adel verpflichtet (noblesse oblige), eben so sehr und mit noch mehr Recht wie heut zu Tage sagen können: Das Genie verpflichtet! —

Kritik.

Leipzig bei Fr. Hofmeister: *Premiere Symphonie pour grand Orchestre*, composée et dédiée à Mons. le Docteur Louis Spohr etc. par *Fr. Müller*, Maître de chapelle de S. A. S. le Prince de Schwarzbourg-Rudolstadt. Oeuvr. 52. Preis 3 Rthlr. oder 5 fl. 45 kr. rhein.

Die Sinfonie ist in Stimmen gedruckt worden, doch hatte der Componist zugleich die Gefälligkeit, für uns, das Lesen des Werks zu erleichtern und überhaupt möglich zu machen, noch eine Abschrift der Partitur beilegen zu lassen. Wir erwähnen dieß eben so wohl zum Beweise, wie das nachfolgende Urtheil sich nicht etwa blos auf eine theilweise, sondern auf eine vollständige Anschauung der Composition gründet, als auch zum Ausdrucke desjenigen Dankes, den wir dem Hrn. Componisten für die uns damit bewiesene Aufmerksamkeit schuldig sind. Möchten wir uns dieser in allen ähnlichen Fällen zu erfreuen haben. Nur die Sache der Kritik, nicht wir, trüge den Vortheil davon; und sagen wir für ein und alle Mal das Versprechen hinzu, daß bei Vorkommen und auf Verlangen die geschriebenen Partituren stets auf dem Wege des Buchhandels zurückfolgen wird. Eine kleine Differenz, welche uns zwischen der geschriebenen Partitur und der Ausgabe in Stimmendruck auffiel, ist, daß dort die Sinfonie eine zweite (deuxième), hier aber eine erste (première) genannt wird. Soll diese Nummerirung sich etwa blos auf den Druck beziehen? —

Eine Sinfonie, sagt uns die musikalische Formenlehre, soll gewissermaßen eine Oper für Instrumente seyn, und die Richtigkeit des Vergleichs kann keinem Zweifel unterliegen. Der polyphonische Satz hat in dieser Form den höchsten Grad seiner Ausbildung zu erreichen, und jede Modificirung ihres Gesetzes und ihrer canonischen Norm scheint sie sich selbst auch schon ihre Idee aufzuheben. Wir haben sogenannte concertirende Sinfonien, aber ob sie, so bald dieser Name nicht seinem allgemeinsten Begriffe nach, vielmehr nur in der Beziehung einer in sich abgeschlossenen selbstständigen musikalischen Kunstform gebraucht werden soll, denselben noch verdienen, steht sehr in Frage. Jede sinnliche Darstellung, die uns den Akt einer Handlung, eingebildeten oder wirklichen, vorführt, ist in sich selbst auch schon geschichtlich; denn der Moment der Darstellung legt als solcher auch schon die Handlung als eine geschehene zurück, nichts desto weniger nennt die Maler ein historisches Bild nur ein solches, das in seiner Darstellung, in seinen Formen, unsere Erinnerung einen wirklichen Moment aus dem großen Buche der besondern oder allgemeinen Weltgeschichte vorführt, und wo hier der besondere Begriff von dem allgemeinen abgetrennt wird,

um zum Gesetz einer bestimmten Kunstform zu gelangen, das als einzige Unterlage der Beurtheilung dieses dann zu dienen vermag, so sollte und muß es auch dort, bei einer musikalischen Sinfonie, wohl seyn. Ist nun die Sinfonie, als eine abgeschlossene, musikalische Kunstform, aber nichts Anderes gleichsam als eine Oper, ein Drama für Instrumente, so müssen nothwendig dieselben auch die Anforderungen an dieselbe gelten, welche mit der Idee der Gestaltung nach an diese zu stellen gezwungen sind, bis auf den einzigen Unterschied, welchen die Verschiedenheit des darstellenden Stoffes von selbst gleichsam zwischen Beiden hervorruft.

Die Oper nun, sagen wir, ist eine Art Epopöe, in welcher mit musikalischer Sprache die That in ihrer Universalität sowohl als in ihren einzelnen speciellen Beziehungen und daher mit vielfachen speciellen Umgebungen auf die Bühne gebracht wird, welche die Welt der Kräften vorzustellen hat, ist ein musikalisches Drama, das nach Idee und Form sich in der Sphäre menschlicher Freiheit bewegt, jedoch nicht, wie diese, wie historisch erscheint, sondern mit den Anschauungen der Freiheit auf das menschliche Gefühl wirken, und wo der Ausdruck des Gefühls mit dem dargestellten Objekte in der Darstellung selbst aufs Innigste verbunden ist. Daher muß denn jeder Oper auch ein Faktum zum Grunde liegen, und ein Faktum zwar, an dem nicht allein mehrere Individuen Theil nehmen, sondern das auch so schön auch ist, welches mit diesen seinen Individuen von der Phantasie in die Totalität eines Bildes erweitert werden kann, und eines solchen Bildes zwar, das außer der Belehrung des Geistes noch ein reines Wohlgefallen des Gefühls zu erwecken vermag. Und dieselbe Bedingung — wenn ich — trifft vollständig zu bei einer Sinfonie, und muß zutreffen, wenn sie den Begriff ihrer Form zu erfüllen im Stande seyn soll, nur erhebt das Faktum sich hier aus dem Kreise der menschlichen Thätigkeit empor zur reinen Idee, da dem musikalischen Stoffe und dieser Thätigkeit unveräußerliche bezeichnende Wort fehlt und er, rein ästhetischer Klang, nur diese darzustellen vermag, was lediglich seine Thätigkeit in der Idee, in der Vorstellung noch übrig läßt. Die Sache für sich bleibt dieselbe, bis auf diesen abstrakten Punkt zurückgeführt, dieselbe, und nur der einzige Unterschied noch zu berücksichtigen, daß, wie die Oper ihre Wirkungen auf Geist und Seele, auf das Denk- und Gefühlsvermögen zugleich richtet, die Sinfonie eben nur die ästhetischen Kräfte ihres darstellenden Stoffes wirken, und schließlich ihre Beziehungen zu dem letzteren nimmt. Deshalb — glaube ich — fordern wir mit Recht zunächst von einer Sinfonie, daß sie in der Universalität ihres Gebildes eine gewisse Totalität bewahrt, welche sich vorzugsweise in der Fortleitung eines Grundbildes und in der äußern Form sich darlegt durch die Ausführung aller ihrer Gestalten an eine bestimmt ausgeprägte Grundgestalt, sondern ferner, daß diese Idee, ihrer Einheit und Abgeschlossenheit unbeschadet, eine solche allgemeine sey, daß sie die mannigfachsten Beziehungen in ihrer Auffassung und Ausdrucksweise zuläßt, um der gesammten Darstellung diejenige größtmögliche Mannigfaltigkeit verleihen zu können, in der allein die Schönheit eines Kunstwerks sich bewegt, fordern, daß die Idee insonderheit auch eine solche ist, welche in ihrem Inhalte mehr das Gefühl —, denn das Denkvermögen angeht, und gleichwohl so weit dem letzteren als gewissermaßen ein Faktum sich nähert, daß die dadurch erweckte Vorstellung eine Reihe idealer Personen gleichsam in ihren Kreis zieht, und fordern hiernach ferner, daß die Individualisirung dieser Personen eben, als der Bedingung des in der Darstellung erweckten Faktums gleichsam ebenso nach Seiten der äußern Gestaltung hin sich in der Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen, wenn auch nicht durchgängig, so doch in den Hauptpartien, sich darlege. So sind Beethovens, sind Mozarts, und sind alle großen, ächten Deutschen Sinfonien geschaffen, und eben von diesem Standpunkte ausgegangen wird allein nur das oft wiederholte Urtheil gerechtfertigt, daß in der Sinfonie allein sich der höchste Beruf eines wahrhaften Tondichters offenbare.

Diesen Maaßstab an vorliegendes Werk zu legen, gebietet uns — scheint es — die Pflicht, das Recht der Kritik, und gestehe ich, daß diese ersten Prätensionen einer Sinfonischen Form mir darin vollkommen erfüllt zu seyn scheinen, so glaube ich auch mit diesem Bekenntniß die zweite Pflicht sogar nicht zu überschreiten, welche gebietet, der individuellen Ueberzeugung allein den Ausspruch derjenigen Urtheile zu überlassen, das die Umstände von dem fordern, dem sie die Übung kritischer Rechte in die Hand führen. Die Sinfonie, welche aus vier Hauptsätzen besteht, ist ein nach Seiten seiner Idee wie seiner Form hin vollkommenes Kunstwerk, bei dem es wahrlich nicht schwer fällt, den Zusammenhang unter den einzelnen Sätzen herauszufinden, welcher dann nothwendig auch hinführen muß zu jenem Grundbilde, welches in dem Werke ihre Darstellung findet. Bezeichne ich dieselbe als die Jugendlichkeit, womit ein kräftiges Jugendleben so gern und leicht sich über alle Drohungen und Gefahren des Schicksals erhebt, so muß ich freilich dem Componisten überlassen, zu entscheiden, wie weit ich seine Töne verstanden, so gewiß ich mir die geistige Klarheit des ersten Satzes (Allegro moderato, Es-dur 4/4), den bis zum Trotz entschiedenen Marsch des zweiten (Andante. Tempo di Marcia, C-dur 2/4), den frohlockenden Ernst des Scherzo (Es-dur 3/4) mit seinem breiten, wie wollte es mir Gewalt des kühnen Jünglings Blick auf ein weit aufgeschlagenes Schicksalsbuch lenken — übergangenen Trio (3/4), und endlich den beharrlich sichern Muth des letzten Allegro vivace (Es-dur C) nicht anders zu deuten vermochte. Und die Individualisirung der einzelnen Organe, welche sonst wohl eine der schwersten Aufgaben für den Componisten bei dieser Art von polyphonischer Tondichtung, und gleichwohl — wie gesagt — deren unerläßlichste Bedingung ist, erscheint fast bis zu dem Punkte gelungen, daß der Hörer nicht selten einer wahrhaft dialogischen Ausführung der Idee zu begegnen meinen dürfte, wo ihm der Inhalt der letztern bereits hinlänglich klar geworden, und einer Ausführung zwar, die in dem Reichthum ungezählter Modulationen die Mannigfaltigkeit der Beziehungen, welche die Betrachtung gewinnt, schlechterdings nicht verkennen läßt.

Freilich kommt, dahin gelangt, viel auch noch auf das an, was wir bei einem Dichter gewöhnlich wohl die Sprache nennen. Gewiß war Jean Paul einer der größten Dichter, die je gelebt haben, und niemals doch hat er — meines Wissens — einen Vers geschrieben, und wie Viele sind, die Verse über Verse schreiben, und doch keine — Dichter wurden? — Niemand wird einen Bürger, Hölty einem Schiller, Göthe gleich stellen, und gleichwohl sprachen Bürger und Hölty manche eben so große schöne Gedanken, nur nicht in so großer, schöner „Sprache“ noch als diese aus. Was die Ein- und Durchführung der ergebenen Gedanken, die musikalische „Sprache“ betrifft, welche der Componist in dieser Sinfonie führt, so reißt sie allerdings nicht durch den Adel, jene Hoheit und Großartigkeit hin, welche z. B. bei Beethoven und einigen Andern so mächtig ergreift und zur Bewunderung erregt, aber die größere Popularität, der wir hier im Vergleich zu dessen Werken begegnen, ist nichtsdestoweniger doch eine edle, eine die allgemeinere Verständlichkeit fördernde, ohne sich zum Volkssinne eigentlich herabzulassen, denselben vielmehr zu sich erhebend. Das Schöne tritt hier allerdings nicht auf in erhabenem, sondern mehr einfachem Kleide, leichter durchsichtigem Gewande, aber ob deshalb weniger schöne auch, möchte ich bezweifeln. Ist schöner das Herz denn, daß unter Sammt und Seide, unter Gold und Edelgestein es schlägt, denn unter dem bloß reinlichen, mittelgezierten Mieder? — Liegt nicht Zauber auch oder kann nicht Zauber auch liegen in jenem Schäfergewande, das die Phantasie so gern von reinem Sinne malt? — Ist es dort das Große, Gewaltige, Erhabene, was uns hinreißt, so ist es hier die Strenge, die Lieblichkeit der Formen, welche uns anmuthig bewegt, und für Beide haben Freunde und Gemüther, ohne daß die schöne Idee, der letzte Endzweck sie auch nur im Etwas trennte. Die reine Schönheit unter Beiden, das große sittliche Princip dieser liebt aber in der Popularität und einfachen Sprache dieser Sinfonie, denn der Satz ist dabei so rein und untadelhaft an sich, als die Instrumentation der besten sich zur Seite stellen darf, und von musikalisch nicht gewöhnlichem Eindruck wahrhaft guter, schöner Kunstpracht zeugt. Nirgends auch nur ein Fehl gegen das, was ich die Ethik der musikalischen Kunst nennen möchte, nirgends Etwas, was den Adel und die Würde der musikalischen Sprache gefährdete, und doch, selbst da, wo der Componist zu pomphaft scheint, ist noch natürliche Anmuth und eine gewisse Einfachheit und Klarheit im Ausdrucke, die dann freilich oft nur um desto kräftiger wirken. Daher halte ich mich denn auch überzeugt, daß die Sinfonie überall Beifall finden wird, denn das Publikum unserer Concerte ist kein Publikum, sondern Publika, und von dem Allgemeinen wird das einfach Natürliche stets zunächst verstanden.

Schilling.

Correspondenz.

Leipzig am 9. März 1842.

Die Antigone des Sophokles mit der vom Capellmeister Mendelssohn-Bartholdy dazu geschaffenen Musik ist nun hier an drei Theaterabenden nach einander bei gefülltem Hause gegeben worden. Man sah äußerlich der Belebung einer mehr als 2000 Jahre alten Classicität bewährten Dichtung mit gespanntem Interesse entgegen, ohne jedoch in „fieberhaften“ Zustande zu gerathen, wie ein Berichterstatter der preußischen Staatszeitung vorgibt. Der Vordergrund der Bühne war als Orchestra dem Chorus vorbehalten und dahinter, etwa fünf Fuß höher gelegen, die von antiken Bauwerken, Säulen, Statuen umschlossene Scene eingerichtet. Nur sie, nicht die Orchestra, war durch einen Vorhang verborgen, der aber beim Beginn des Stückes nicht fiel wie bei den Alten, sondern aufgezogen wurde. Es kann hier nicht bezweckt werden, auf die Anordnung des antiken Theaters und die für solche Darstellungen vorhandenen Schwierigkeiten auf unserer Bühne zurückzukommen, nachdem bei Gelegenheit der Aufführung in Potsdam schon so Erschöpfendes darüber geschrieben wurde, wohin namentlich der Artikel vom Geh. Regierungsrath Toelken zu zählen ist, welchem noch unser berühmtester Kenner des classischen Alterthums musikalisch beipflichtet. Wie das Stück mit seinem musikalischen und sonst modernen Anputz vorgeführt wird, ist nicht zu leugnen, daß es dem großen Publikum von heute mit Geschick näher gerückt wurde. Freilich geschah dies auf Kosten der antiken Wahrheit, und was für die Menge damit gewonnen worden, ist für den mit der classischen Zeit Vertrauten eine unersetzliche Beeinträchtigung. Bei allem Effekt der Chöre macht sich die moderne Instrumentirung und Harmonie der Composition und der Uebelstand bitter bemerklich, daß man von den Worten des Chores ohne Textbuch nur wenig versteht, während der Chor doch gerade die Aufgabe hatte, das Verständniß zu vermitteln. Auch ist es herbe, gerade an einem Werke des Sophokles, der sich das Verdienst um die antike Tragödie erwarb, den Chor beschränkt und ihm statt der mehr als Zuschauer beistehenden Rolle eingeräumt zu haben, die Choristen selbst einmal persönlich in Berührung mit den Schauspielern kommen und den Chor überhaupt so ausdrucksvoll sich geberden zu sehen. Läßt man den strengern Gesichtspunkt für die Beurtheilung fallen, so geht es eben wie in allen Dingen, wenn [illegible] überwiegt. Die Kattundamen haben in solchen Sachen immer Oberwasser. — Mendelssohn dirigirte bei den ersten Aufführungen die Musik selbst und seine Anwesenheit gab noch Veranlassung, daß wir im 20sten Concerte des Gewandhauses am 12. d. Mts. eine neue Symphonie von ihm zu hören bekamen, die aber eben so sehr ein Beweis für des Componisten unglaubliche Gediegenheit ist, als dafür, daß er in diesem Fache noch nicht zur Originalität durchgedrungen ist. Sie steht in A-moll, und wenn das Publikum lebhaften Beifall klatschte, so haben unbedingt die Recht, welche ihm nicht eine Ehrenbezeugung, denn den aufrichtigen Ausdruck eines wohlverstandenen und klar empfundenen Eindrucks sehen wollen, da gewiß Niemand nach dieser ersten Aufführung auch schon ein volles, der Ueberzeugung entsprechendes Urtheil über das Werk für sich festgestellt haben dürfte. Es ist Mendelssohns erste eigentliche Sinfonie. Der vorgestern erfolgte Tod des

Cantors an der Thomas-Schule und Musikdirectors Weinlich hat eine sowohl örtlich als historisch sehr wichtige Stelle in Erledigung gebracht. Man erinnert sich, daß dieses Amt einst ein Seb. Bach, Doles, Hiller u. A. verwalteten. Es ist bekannt, daß Mendelssohn, ehe er nach Berlin ging, sich die Beförderung auf diese Stelle im Falle ihrer einstigen Erledigung, wenigstens oder vielmehr durch Protection im Voraus zusagender Weise zu sichern wußte. Indeß wenn er zugleich die nach meinem Dafürhalten höchst unhaltbare Bedingung daran knüpfte, für den Gesang-Unterricht, den er alsdann in der Thomasschule zu ertheilen haben würde, einen Substituten stellen zu dürfen, so weiß ich nicht, ob die Zusage zugleich noch an eine Verpflichtung geknüpft ist oder, wenn dies geschehen, ob sie dann überhaupt nicht ihre Gränzen, weil die Gränzen der Befugniß überschritten hat. Cantor seyn und Cantor nicht seyn! — Cantors Gehalt ziehen, und des Cantors Dienst verschmähen, zu gering anschauen! — Wir hätten alsdann den Fall erlebt, daß das Cantorat unserer berühmten Thomasschule, das historisch berühmt gewordene Cantorat seinen Ruf nur an eine besondere Aufsichtsbehörde, nicht an sich selbst noch knüpfte, und daß das eigentliche Schuldirectorium sich dieses Theils seines Wirkungskreises zu begeben wüßte, um denselben lediglich dem Ermessen des zwar untergeordneten aber doch besoldeten Cantors oder — besser gesagt wohl — dem Ermessen eines Königl. Preußischen und zugleich Königl. Sächsischen Capellmeisters anheim zu stellen, was nur ungefähr so vorkommen dürfte, als beriefe die Königl. Sächsische Regierung einen berühmten Professor an unsere Hochschule, gienge aber die Bedingung zugleich gegen ihn ein, daß er die seinem Professorat obliegenden Collegia von einem Andern lesen lassen dürfe, also daß sie sich schon mit seinem bloßen Namen begnügen wolle. Nomina sunt odiosa, et non sunt locuta! Theodor Weinlich war am 25. Juli 1780 zu Dresden geboren, hatte den Contrapunkt unter Mattei zu Bologna studirt, und das Cantorat an der Thomasschule, als Schichts Nachfolger, 1823 erhalten. — Viel Aufsehen machte in jüngster Zeit hier die Harfen-Virtuose Hr. Parish-Alvars, der in Wahrheit aber auch des Bewundernswerthen Viel leistet und immer die Frage nach der Ursache erneuert, warum dies Instrument unserer Zeit so sehr vernachlässigt wird? — Wahrlich hoch wird seine Armuth einer Seits durch seinen Reichthum anderer Seits völlig ausgeglichen, und man muß ihm nur nicht zumuthen, was dem Claviere gehört, muß ihm seine Schönheiten in ihrer vollsten Eigenheit zu entlocken wissen, so ist es ein ergreifendes Instrument. — In dem hier bestehenden Vereine junger Literaten soll kürzlich von einem Mitgliede die Frage aufgeworfen worden seyn, ob es nicht als Pflicht erscheine, entgegnend durch das Organ der Presse gegen den französischen Dramen-Dichter St. Georges aufzutreten, um dem deutschen Capellmeister Lachner in München zu seinem Rechte in bekannter Sache zu verhelfen, dieselbe einstimmig aber eine Antwort dahin erhalten haben, daß im Gegentheil die deutsche Presse noch besondere Genugthuung an dem deutschen Capellmeister und Tonsetzer zu nehmen hätte, der mit so offenbarer Geringschätzung deutscher Wissenschaft und Kunst sich herbeilassen mochte, einen Operntext von jenseits des Rheins her zu holen. Und in der That kommt auch mir die Appellation des Hrn. Lachner an den deutschen Patriotismus, nach dem, was er gethan, fast komisch vor, und gern würde ich sie für Frankreich halten, wäre der Spaß nur nicht so verteufelt ernst: 3000 Franken baar und noch Antheil an dem Gewinn! — Man schreibe diese Summe als Preis aus, und zuverlässig giebt es auch in Deutschland noch gute Operndichter. Hr. Lachner basirt sein Recht auf das Wort des Dichters, das dieser ihm in einem Briefe geschrieben, und wornach er die Oper dem Könige von Baiern, einem Könige zu dediciren wünsche, „für dessen Land, aber das Land, das er regiere, allein er das Werk geschaffen“, indessen merkt er denn nicht den breiten Ausweg, den eben dieses Wort dem Dichter gelassen? — Der König von Baiern regiert nur Baiern. Einen Schritt über dessen Gränze mit der Oper hinaus, und Monsieur St. Georges könnte, seinen Fuß einmal zur bindenden Contractclausel erheben, eben sowohl siegend gegen Hrn. Lachner auftreten, als dieser gegen ihn jetzt thut. Das Ganze — ein kleiner Denkzettel für die deutschen Operncomponisten, die ein Textgeschrei erheben, wenn die Directionen ihr Bedürfniß über den Rhein und die Alpen herholen, der Presse es zur Pflicht machen, gegen dieses unpatriotische Benehmen ernstliche Verwahrung einzulegen und am Ende selbst doch zum Vermittler zwischen deutscher und fremder Kunst sich hergeben. — Mit seinem Entgegnen in dieser Lachnerschen Angelegenheit ist es kürzlich auch einem Journalisten ergangen, der sich über Wagners „Kapellmeister“ lustig machte und siegt von anderer Seite her erinnert wurde, ob wir nicht auch in Leipzig Mendelssohns Brodchen essen, Mendelssohns Kuchen essen, Mendelssohns Hauben aufsetzen &c. &c. — Unsere Allgemeine musikalische Zeitung erscheint, wie Sie ersehen haben werden, fortwährend und die Verantwortlichkeit des Verlegers und ein Redacteur ist nicht genannt, doch scheint es, als führt die Oberleitung der Organist Hr. Becker, so wie derselbe auch ziemlich alle kritischen und andern Artikel verfaßt. Von Hrn. Dr. Fink heißt es, daß er mit einer Buchhandlung wegen Gründung einer andern neuen musikalischen Zeitung in Unterhandlung stehe, indeß glaube ich nicht daran und meine, die Erfahrungen, welche Fink in den letzten Jahren hier gemacht, müssen ihm wahre Lust genommen haben, noch auswärts, denn in loco journalistisch zu wirken. Die Conjunkturen sind hier gar zu mannigfach, als daß ein in Charakter und Denkungsart ehrenfester Mann sich völlig frei genug bewegen könnte. Im Uebrigen — Omnia convivium vadum, Alles beim Alten. Ch—.

Petersburg im Februar 1842.

(Nekrolog.)

Zu Ende des Jahres 1841 verstummte für immer der Nachtigall Russische Gesangweisen, Danila Nikititsch Kaschin

In einer Bauernhütte geboren, die zu G. J. Bibikow's Besitzungen gehörte, zeigte der junge Kaschin schon früh ungewöhnliche musikalische Anlagen. Sein Herr vertraute seine Leitung dem berühmten Virtuosen Sarti, einem Italiener, der die Russischen National-Melodien sehr liebte. Unter der Leitung dieses ausgezeichneten Lehrers, Direktors an der Kapelle des Fürsten Tawritscheskij, machte Kaschin reißende Fortschritte und nahm Theil an dem erhabenen Chore „Herr Gott, Dich loben wir", welcher, akkompagnirt von taktmäßig einfallendem Kanonendonner, zu Jassy abgesungen wurde. Entzückt von seinen Fortschritten, schenkte ihm der edle Bibikow die Freiheit. Ich war in einer Gesellschaft bei Fedor Grigorjewitsch Karin, einem großen Liebhaber der Literatur und der schönen Künste, als Kaschin, vor Freude fast außer sich, zu uns hereinstürzte und ausrief: „Gawril Iljitsch hat mir ein neues Leben geschenkt — ich bin frei!" Von den versammelten Freunden Kaschin's war es mir zuerst beschieden, ihm mit andern [illegible] zu dieser großmüthigen Handlung seines ehemaligen Herrn zu gratuliren. Seit jenem Tage sind fast 45 Jahre verflossen, aber für solche Momente des Entzückens giebt es keine Vergangenheit: sie bleiben uns vor den Augen, im Gedächtniß, in der Seele. Unser großer Musiker Chandoschkin lebte noch, als die ersten Russischen Lieder-Compositionen Kaschin's ans Licht traten. „Kaschin" sagte er, „will meine Lieder aufsuchen, ich fürchte nichts — es ist schwer, mit dem Forteplano über die Violine zu siegen. Aber er wird's weit bringen." Und so kam es auch. Obschon ein leidenschaftlicher Freund der Musik, will ich doch nicht auf eine kunstgerechte Beurtheilung des Talentes Kaschin's mich einlassen. Er gab die vaterländischen Weisen aus tiefster Seele wieder, und noch jetzt klingen sie in meinem Herzen nach. Ich sage nur, daß er auch die Musik zu meinen beiden Singspielen „Natalie, die Bojaren-Tochter" und „die schöne Olga" componirt hat. An dem Chorgesang ersterer nahm der damals junge Rubini Theil. Auch dieser hat die Russische Gesangweise erfaßt; er kann auch sagen, was für Wirkungen Kaschin's Musik hervorbrachte. Selbst alle Ausländer, insonderheit die Söhne Albion's, waren von seinem Talente begeistert. Als Schüler Sarti's hielt sich Kaschin immer an die klassische Musik. Als ich vor drei Jahren in Moskau war, spielte er mir ein Duett aus Sarti's Armida vor und vergoß Thränen dabei.

Kaschin verstand die französische Sprache aus dem Grunde und las Ariost und Tasso mit Begeisterung im Original. Eine Zeit lang war er Kapellmeister an dem Theater zu Moskau und Lehrer der Musik an dortiger Universität. Wo hat sein Chor: „Der Beschützer von Peter's Hauptstadt" seit dem unvergeßlichen Jahre 1812 keinen Widerhall gefunden? wo sind die übrigen Weisen, die er damals componirte, nicht nachgeklungen? Noch vor vier Jahren verfaßte er zu einem Texte, den unser Schukowskij, sein beständiger Freund, eigends für ihn schrieb, den herrlichen Chor: „Preis sey dem Höchsten im Himmel."

Fünfundvierzig Jahre lang habe ich mit Kaschin Umgang gehabt und kann sagen, daß, wenn seine Friedfertigkeit allen Menschen zu Theil geworden wäre, derjenige Friede, den der Verfasser l'impraticable paix de l'abbé de St. Pierre nennt, überall sich verwirklichen müßte. Wegen seines milden und harmlosen Wesens war Kaschin im vollsten Sinne des Wortes der Liebling der Moskauer. Ihre Liebe begleitete ihn über die Schranken dieses Lebens hinaus: Einer von ihnen, A. M. Tiron, ließ seine Hülle auf eigene Kosten ehrenvoll beerdigen und ihm in dem Donskischen Kloster neben der Ruhestätte seines eigenen Bruders, der bei Lebzeiten sein Freund gewesen, ein Denkmal errichten. Die Gesundheit Kaschin's war schon seit der Zeit seiner Gefangennehmung in Moskau erschüttert. Als Napoleon's Heere in die alte Zarenstadt einzogen, wurde er an der Wiege seiner Kinder ergriffen und fortgeschleppt. Die [illegible] Französischen Krieger geriethen über die schwermüthigen Weisen seiner Russischen Lieder in Entzücken. Einmal forderten sie ihn auf, einen Walzer zu spielen; Kaschin entgegnete mit den Worten Tasso's:

Ich trage jetzt nur Jammer in der Seele.

Sie sezten ihm Geld hin. „Das nehme ich nicht", sagte er. „Wenn es an der Zeit ist, so ertheile ich Unterricht fürs Geld, aber in der Noth meines Vaterlandes will ich keine Schätze sammeln — in den Tagen seiner Betrübniß keine Töne der Freude anschlagen."

Sergei Glinka.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Berlin am 15. März. Unter den größeren Orchesterwerken welche am 3. d. in Möser's Concerte aufgeführt wurden, war auch Spohr's Ouverture zu „Faust". Soll ich der Aufnahme einen Namen geben, so kann ich sie nur enthusiastisch nennen, und Herr Concertmeister Möser wird den Dank zu erkennen wissen, der auch ihm in diesem Beifalle gezollt wurde: denn Spohr'sche Musik ist für uns doch eine so sehr seltene Gelegenheit, wie vom Klange der Weihnachtsglocken, den es alle Jahr nur einmal erhält, und den es alle Tage essen möchte. Weil sich doch auch die schönsten Erinnerungen des menschlichen Lebens, nämlich die Erinnerung an den Moment, wo die heiligste Liebe zur That wurde, daran knüpfen. Freilich überträgt das Kind nicht diese Gefühle [illegible] ob sich nur [illegible] bewegt oder nicht bewußt, mit dem [illegible] und des [illegible] der Kirche [illegible] Wirkung. Ich habe nicht ohne besondere Absicht hier diesen Vergleich gebraucht: denn auch in Spohr's Werken ist die heilige Liebe, die [illegible] wahre Kunst athmet, eine That geworden, deren Feier [illegible] zu begehen eine [illegible] ist für jeden aufrichtigen Verehrer ächter Musik. Neben jener Ouverture füllte Beethoven's Sinfonie (die achte) mit Haydn's D-dur-Sinfonie das Concert. — Das Möser'sche Concert am 7. d. war lediglich Quartetten gewidmet: das [illegible] Haydn und D-dur von Mozart, und C-dur von Beethoven. — Das Concert am 11. brachte eine neue Sinfonie vom Concertmeister [illegible] (in E). Im ersten Hauptsatze ist das [illegible] nicht zu verkennen, [illegible] merkt man überhaupt, daß der Componist [illegible] und [illegible] Vermögen zu ihrer [illegible]. Ein [illegible] musikalisches Ohr [illegible] — Morgen wird in der Singakademie [illegible] Oratorium von [illegible] „die heilige Cäcilia", Text von Kannegießer, aufgeführt. Die aus den Proben ins Publikum gedrungenen Nachrichten haben die Erwartungen aufs höchste gespannt. Demnächst Näheres darüber. — Die Königl. Oper brachte als Novität „die Krondiamanten" [illegible]. Oper in 3 Akten von Scribe

und Ende. Der Beifall war außerordentlich und ich glaube auch daß dieses Werk Anderer sich einer nachhaltigen Wirkung erfreuen wird. Der zweite Akt ist unstreitig der musikalisch effektvollste, und leider sind auch hier [illegible] alle Schwächen die vorhanden [illegible] auf das Ende geschoben. — Die [illegible] Zeitung vom [illegible] beklagt sich bitter über den Verfall der Dramatik in den Schauspielen bis zu gänzlicher Bedeutungslosigkeit, ich glaube, auch die Jahrbücher könnten einstmals in ähnlicher Weise diesen wirklich nicht unerfreulichen Gegenstand zur Sprache bringen zugleich mit Vorschlägen zur Abhilfe. Es wäre gut, wenn die Sache gehörigen Orts in Anregung gebracht werden würde. — Bei dem großen [illegible] Einfluß, den eine Anstalt wie das hiesige Königl. Musik-Institut nach und nach auf das musikalische Leben und das [illegible] [illegible] eines Landes [illegible] [illegible] in musikalischen Dingen [illegible], ist es von Wichtigkeit, das Buch näher kennen zu lernen, der in derselben waltet, und theile ich daher hier das Programm der beiden öffentlichen Aufführungen mit, welche am 6. und 13. d. M. Mittags von 11 bis [illegible] Uhr in jenem Institute stattfanden. Am 6. Mai wurden dabei gehört:

1) Orgelfuge, componirt und gespielt von dem Eleven [illegible] Meltzer.
2) [illegible], Choral [illegible], comp. von dem Eleven [illegible] Hirzenberg.
3) Trio für 2 Violinen und Baß, componirt von [illegible] [illegible] (Studienarbeit im doppelten Contrap.)
4) Kurzer Vortrag zur Würdigung des Verdienstes Joh. Pachelbels um die Kirchenmusik, als Einleitung zum folgenden Musikstück, gesprochen vom [illegible] 1. Laudate eum [illegible] (Psalm [illegible]) [illegible] für Chor und Orchester von J. Pachelbel.
5) Trio für 2 Manuale und Pedal, von Seb. Bach, gespielt von dem Eleven [illegible] Wendel.
6) Zweite Messe des Musikdirektors [illegible] Bischoff zur Einleitung des 110 Psalms „Dixit dominus“ [illegible], des [illegible] Hamburg (die Sätze 1—4).
7) Clavier-Fuge [illegible] von Aug. [illegible] Müller, vorgetragen von [illegible] [illegible].
8) Orgel-Fuge von [illegible], vorgetragen von [illegible] Franz.

Am 13. Mai gehört:

1) Ouverture im geistlichen Styl, componirt von dem Eleven [illegible]
2) Chor von Seb. Bach („Du Hirte Israel“) mit Orchesterbegleitung.
3) Orgelfuge, gespielt vom Eleven [illegible] [illegible].
4) Besprechung der vorgetragenen Kompositionen und der [illegible] von den Eleven Franz, [illegible], Meltzer, [illegible], [illegible], über ein gegebenes Fugenthema mit veränderter Modal-[illegible] zu gebrauchen. (Mit [illegible] [illegible] des Preises.)
5) [illegible] [illegible] [illegible] und dem [illegible] des Festes.
6) [illegible] durch die Einleitung der [illegible] Vor- und Nachspiele die Kraft und Bedeutung der alten Kirchentonarten musikalisch gefordert — beantwortet vom Eleven [illegible] [illegible] [illegible] in [illegible] — dann (desgleichen) in [illegible] [illegible].
7) Adagio und Allegro aus einer [illegible] Claviersonate von [illegible] [illegible], vorgetragen von den Eleven [illegible] [illegible] und [illegible] Hirzenberg.
8) [illegible] [illegible] für Gesang und Orchester, comp. von dem früheren Eleven [illegible] [illegible].
9) Postludium auf der Orgel von [illegible] Fischer, vorgetragen von dem Eleven [illegible].

Direktor des Instituts ist der würdige, [illegible] [illegible] [illegible].

Aus der [illegible] Pfalz, den 12. Februar. Kaum hat der Freund [illegible] [illegible] [illegible] gewagt, so [illegible] sich der [illegible] Pfälzer [illegible] wieder auf eine neue Festlichkeit, nämlich auf das [illegible] [illegible] Musikfest, welches im Juni zu Neustadt an der [illegible] gefeiert wird. [illegible] [illegible] Chor zu [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] daß dabei das [illegible] [illegible] Musikfest werden [illegible], welches noch in der Pfalz gefeiert wurde. Die Proben werden nächstens in sämmtlichen [illegible] beginnen. Die Hauptwerke dabei sind: das [illegible] Oratorium „Judas Maccabäus“ von Händel, und Beethovens vielgepriesene Symphonie-Cantate „der Lobgesang“. Es herrscht nur eine Ansicht und eine Stimme, nämlich daß Angel [illegible] [illegible] allen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] unter dieses Mal [illegible] Leitung auch bei der Aufführung [illegible] [illegible] zu wünschen übrig lassen. Wer Gelegenheit hatte zu [illegible] [illegible] Proben und die Aufführung zu beobachten, dem wird die [illegible] große Aufmerksamkeit [illegible] Chor und Orchester bei seinem [illegible] [illegible] nicht entgangen seyn, da die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] des Concerts [illegible]. — [illegible] alte [illegible] Sprichwort: „[illegible] [illegible] in [illegible]“ [illegible] [illegible] [illegible] nach [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] gezählt werden kann. Der gute Wille ist hier am [illegible] Orte, er schadet [illegible] nicht! —

Die [illegible] [illegible] des [illegible] - [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Stimme zu [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] ihr Augenmerk richten, damit nicht Ausländer zu [illegible] [illegible] werden, wo [illegible] so gut und [illegible] noch billiger durch Pfälzer und Pfälzerinnen besetzt werden können. Die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], es wäre zu [illegible] [illegible] Pflicht des Vorstandes. —

Bei dem Dirigenten ist es eine andere Sache, dieser soll und muß ein tüchtiger Mann vom Fache seyn, und die Wahl des Herrn [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], die [illegible] [illegible] einer Aufführung schon im vorigen Jahre [illegible].

Wir glauben ganz sicher, daß unser Pfälzisches Musikfest nach der [illegible] [illegible] und den größeren Musikfesten Deutschlands [illegible] [illegible] —

Unsere Liedervereine bestehend in den Städten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Neustadt, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] — [illegible] [illegible] [illegible] daß [illegible] [illegible] Musikfest [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Das heurige wird für die Bewohner der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Miscellen.

(Todesfälle.) Am 8 Januar starb zu Paris [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] des [illegible] [illegible] der bedeutendsten dramatischen Schriftsteller Frankreichs, [illegible] in der musikalischen Welt auch als [illegible] [illegible] [illegible] Operntexte bekannt, z. B. dem [illegible] „Joseph“. Er war zu [illegible] den [illegible] April [illegible] geboren. — Am [illegible] Januar starb zu [illegible] der [illegible] [illegible] Opernsänger [illegible] [illegible] [illegible] am Schlagfluße. — In [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] und talentvolle junge [illegible] Komponist [illegible] [illegible] gestorben seyn. [illegible] [illegible] [illegible] auf Bestätigung dieser Nachricht. — In [illegible] starb den [illegible] März [illegible] [illegible] nach [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 30 Jahre [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] für [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. — In [illegible] starb [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Hoffmann, der zu den [illegible] [illegible] als [illegible] bei der Kaiserlichen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und ein [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] war. Die Oper [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] u. a.

(Aus [illegible] und [illegible] aus [illegible].) Der [illegible] [illegible] [illegible] Königl. [illegible] in Stuttgart befindet sich gegenwärtig auf einer größeren [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] mit Beifall [illegible] [illegible]. — Der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] den [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] auf seinem [illegible] [illegible] [illegible] Erfolge in München und Augsburg [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

(Der [illegible] [illegible] [illegible].) Der [illegible] [illegible] in Petersburg soll [illegible] [illegible] Oper „die [illegible]“ zu einem [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] musikalischen [illegible]! — —

Verantwortlicher Redakteur: [illegible] [illegible] in Stuttgart. Verleger und Drucker: [illegible] [illegible] in Karlsruhe.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. | Nr. 14. | 7 April 1842.

Officielle Bekanntmachungen.

Vorwort des Secretärs. Von dem verehrten ordentlichen Vereinsmitgliede Herrn L. Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M. ward dem dirigirenden Vereinsausschusse im vergangenen Herbste folgender „Vorschlag" zur Begutachtung eingelegt. Die Schwierigkeiten, welche sich an die Ausführung desselben knüpfen, leuchten ein und waren auch der Grund langer Verhandlungen darüber, die endlich zu dem Resultat führten, daß der zeitweilige Vereinsausschuß sich jeder bestimmten Beschlußnahme in der Sache vorerst noch enthalten, und bis zu solchem auch die Ansichten anderer Vereinsmitglieder, so wie jedes sonstigen aufrichtigen Musikfreundes, der sich zu einer Stimmabgabe veranlaßt fühlte, hören wolle, zu welchem Behuf dann von dem verehrten Präsidium dem Secretariate der Auftrag zur Veröffentlichung des ganzen Vorschlags in unveränderter Gestalt ertheilt wurde. Diesem Auftrage damit nachkommend, werden nun sämmtliche verehrten Vereinsmitglieder, und wer sonst sich für die schöne Sache aufrichtig interessirt, höflichst ersucht, ihre Ansichten über den Gegenstand dem Secretariate in beliebigen Zuschriften mitzutheilen. Die Wichtigkeit und das hohe Interesse des ganzen Projekts entgeht zweifelsohne Niemandem, und die Hauptschwierigkeit seiner Ausführung scheint nur darin zu bestehen, ob auf eine möglichst allseitige Theilnahme an den damit verbundenen Versammlungen von Seiten der Vereinsmitglieder gezählt werden darf. — Ist diese Theilnahme gesichert, so steht unbedingt auch das höchste Interesse der Versammlungen für das gesammte Publikum fest, wo und wie letztere stattfinden mögen, und dürften auch die weiteren, namentlich pecuniären Schwierigkeiten kaum noch als solche mehr als ein Nichts erscheinen. Wie auch die Sicherung jener Theilnahme bereits schon alle ihr entgegenstehenden Bedingungen in sich selbst als erfüllt trage, indem — durchlaufen wir den Kreis der unserm Verein Angehörigen — es sicherlich für Jeden ein großes und jedes dahin gebrachte Opfer weit überwiegendes Interesse haben muß, sich einmal in Person in demselben zu bewegen und von Angesicht zu Angesicht, in kunstgeistigem Verkehr, alle Die zu schauen, deren unsterbliche Verdienste für die Kunst eine mehr als blos lokale, eine weltumfassende Anerkennung finden. Ja Schreiber dies glaubt sich hiervon so lebhaft überzeugt, daß, würde ihm seine Theilnahme von der Mehrzahl der Vereinsmitglieder (jeder Classe) schriftlich zugesichert, er für den Versuch der ersten Ausführung des Projekts in seinem Wohnorte alle übrigen Lasten und Kosten auf sich zu nehmen sich bereit finden könnte. Sehen wir denn dem damit Erbetenen in Bälde entgegen.

Vorschlag.

Da der Zweck des deutschen National-Vereins für Musik und deren Wissenschaft ist, „durch Lehre „und Beispiel auf eine allgemeinere gründliche Bildung in der musikalischen Kunst, besonders auf „Förderung eben so wohl eines allgemeineren positiven Wissens, als geläuterten Geschmackes in „derselben hinzuwirken (§ 1 der Statuten)", so möchte vielleicht folgender Vorschlag, der mir ganz geeignet scheint, einen Theil des oben ausgesprochenen Zweckes zu entsprechen, und noch mehr Leben in unsern Verein zu bringen, nicht unbeachtet bleiben.

Ich schlage also vor:

§ 1. Der Deutsche National-Verein für Musik und deren Wissenschaft veranstaltet von Zeit zu Zeit öffentliche Concerte.

§ 2. Diese sollen bald da bald dort in einer von dem Ausschuß des Vereines zu wählenden deutschen Stadt gehalten werden. Bei der Wahl soll man aber berücksichtigen: a) daß in der Stadt ein gutes Orchester, gute Vokalvereine, ein hinlänglich großes Concert-Lokal sich befinden, und daß

b) selbe groß genug sey, eine so große Anzahl von Zuhörern liefern zu können, um wenigstens die Unkosten gänzlich zu decken. Es ist nicht zu bezweifeln, daß jeder Sing-Verein, so wie jeder die Musik wahrhaft liebende Künstler oder Dilettant sich gern dem schönen Zwecke förderlich bezeigen würde.

§. 3. Der Ausschuß bestimmt auch die Zeit, wann solche Vereins-Concerte gegeben werden sollen, und hat deswegen nicht nur Rücksicht auf die schöne Jahrszeit, sondern auch auf Lokalverhältnisse zu nehmen, so wie letztere z. B. den Eintrittspreis mit bestimmen helfen. Es wäre wohl gut, ist aber nicht nöthig, alle Jahre eines zu geben.

§. 4. Die aufzuführenden Compositionen müssen sich für ein größeres Concert eignen, und also aus Symphonien, Ouverturen, Oratorien, Cantaten, Motetten mit oder ohne Begleitung, Arien, Duetten u. s. w. mit Orchesterbegleitung bestehen.

§. 5. Sie müssen ausschließlich von Deutschen Mitgliedern unsers Vereines componirt seyn, wo dann bei der Auswahl der Stücke die ordentlichen Mitglieder am meisten berücksichtiget werden sollen.

§. 6. Der Ausschuß wählt die aufzuführenden Musikstücke und hat, nebst dem ästhetischen Werth, auf die praktische Ausführbarkeit derselben zu sehen. Er sorgt dafür, daß eine schöne Abwechslung von Vokal- und Instrumentalcompositionen stattfinde. Jedesmal soll, wo möglich, eine Symphonie gegeben werden.

§. 7. Der Ausschuß ist befugt, wenn gewichtige Gründe ihn bestimmen, oder nicht hinlänglich viele Stücke von Mitgliedern des Vereines sich vorfinden, auch zweckmäßige Sachen von verstorbenen Deutschen Meistern, die man sonst selten oder gar nicht zu hören bekömmt (wie z. B. Joh. Seb. Bachs Concerte und andere Orchestercompositionen) zur Ausführung zu bringen.

§. 8. Der Ausschuß ernennt ein an dem gewählten Orte lebendes ordentliches Mitglied des Vereines, dem er dann die nähere Ausführung der Geschäfte anvertraut.

§. 9. Der Ausschuß ist befugt, wenn nöthig, sich mit Künstlern (Solosänger u. s. w.) in Verbindung zu setzen und selbe auch allenfalls zu honoriren.

§. 10. Jedes Mitglied des Vereines hat, wenn es eine Arbeit von sich zur Aufführung zu bringen wünscht, eine deutlich und correkt geschriebene Partitur seines Werkes dem Ausschusse zu übersenden. Schon gedruckte Sachen dürfen nicht eingesendet werden, oder bleiben unberücksichtiget.

§. 11. Diese Concerte sollen nicht große sogenannte Musikfeste seyn, und nicht durch große Massen ausgeführt werden, welches dem Zweck nur hinderlich seyn würde, sondern es sollen nur so viele Aktive mitwirken, als zur ästhetischen Wirkung der Werke nöthig ist, z. B. bei den Symphonien etwa 40—50 Musiker, und bei den Chören 100—150 Singende. Die Quantität ersetzt hier nicht die Qualität.

§. 12. Bei den Concerten haben die Mitglieder des Vereines freien Eintritt. Andern Freibillets zu geben ist nur der Ausschuß befugt.

§. 13. Die allfälligen Ueberschüsse bei den Concerten fallen in eine zu bildende Vereinskasse, und die gebrauchten Stimmen und Partituren kommen in die Vereinsbibliothek, wenn nicht die Componisten diese auf eigne Unkosten haben schreiben lassen.

§. 14. Bei den Concertepochen sollen die anwesenden ordentlichen Mitglieder des Vereines Sitzungen halten und sind darin befugt, mit absoluter Mehrheit der Stimmen Beschluß, den Verein betreffend, zu fassen. Der Präsident präsidirt die Sitzungen und der Ausschuß leitet die Geschäfte.

Die Schwierigkeiten, welche sich der Ausführung meines Vorschlages entgegen stellen, sind mir nicht unbekannt, und keine der geringsten mag der verdorbene Geschmack unsrer Zeit seyn, wo ächte Deutsche Musik, weil sie zu hoch steht, von der Menge nicht begriffen, und folglich verkannt wird. Aber nur muthig an das Werk! Ohne Schwierigkeiten ist noch wenig Gutes in die Welt gekommen, und Widerstand steigert die Kraft. Unsere Kunst, welche durch Künstler verdorben und erniedrigt wurde, soll durch Künstler wieder hergestellt und veredelt werden.

Xaver Schnyder von Wartensee.

Gesetz

zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst.

d. d. Braunschweig, den 10. Februar 1842*).

Von Gottes Gnaden, Wir, Wilhelm, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg u. s. w.

Um dem Eigenthume an Werken der Wissenschaft und Kunst den ihr gebührenden rechtlichen Schutz zu sichern, erlassen Wir, mit Zustimmung unserer getreuen Stände, die nachfolgenden Bestimmungen.

I. Schutz litterarischer und musikalischer Werke.

1. Nachdruck.

A. Begriff und Verbot.

§. 1. Herausgegebene Schriften, musikalische Compositionen, geographische, topographische, naturwissenschaftliche, architektonische und ähnliche Zeichnungen und Abbildungen, welche nach ihrem Hauptzwecke nicht als Kunstwerke zu betrachten sind (§. 7), dürfen ohne Genehmigung des Urhebers oder nachdem in soweit sein Recht auf Andere übergegangen ist, ohne Genehmigung seiner Rechtsnachfolger weder ganz noch theilweise von neuem abgedruckt oder auf irgend eine mechanische Weise vervielfältigt werden.

Unter Urheber ist nicht allein der Verfasser eines Werkes, sondern auch dessen Herausgeber, insofern durch dessen Thätigkeit sein Entstehen veranlaßt, nicht aber derjenige Herausgeber, welcher lediglich das Erscheinen des Werkes eines Andern besorgt, zu verstehen.

§. 2. Gleichfalls darf ohne Genehmigung der Berechtigten (§. 1) ein in einer todten Sprache verfaßtes Werk nicht ins deutsche übersetzt oder ein in mehreren lebenden Sprachen gleichzeitig erschienenes Werk nicht in einer neuen Uebersetzung in eine der Sprachen, in welchen es erschienen ist, abgedruckt, oder auf andere mechanische Weise vervielfältigt werden.

Hat der Urheber auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe bekannt gemacht, daß er eine Uebersetzung, und in welcher Sprache herausgeben werde, so soll die Uebersetzung, wenn sie innerhalb zweier Jahre nach dem Erscheinen des Originals herauskommt, als mit diesem gleichzeitig erschienen behandelt werden.

§. 3. Auch dürfen ohne Genehmigung des Berechtigten (§. 1) aus herausgegebenen musikalischen Compositionen Auszüge, Arrangements für einzelne Instrumente ohne sonstige Bearbeitungen, die nicht als eigenthümliche Compositionen betrachtet werden können, nicht gemacht werden.

§. 4. Dagegen ist nicht verboten:

1) die Aufnahme einzelner Stellen, auch einzelner Urkunden, Abbildungen und Zeichnungen der §. 1 gedachten Art, aus einem bereits gedruckten Werke;
2) die Aufnahme einzelner Aufsätze, Gedichte, Musikstücke, Abbildungen und Zeichnungen der §. 1 gedachten Art, in kritische und litterarisch-historische Werke und Sammlungen zum kirchlichen oder Schulgebrauche;
3) die Herausgabe von Uebersetzungen in andern als den §. 2 aufgeführten Fällen.

B. Dauer des Schutzes.

§. 5. Der durch diese Vorschriften den erschienenen literarischen und musikalischen Werken gewährte Schutz erlischt nach Ablauf von dreißig Jahren, welche zu laufen anfangen:

1) mit dem auf den Tod des Urhebers folgenden Kalenderjahre, falls er sich mit seinem wahren oder offenkundigen Schriftstellernamen genannt hat;
2) falls dies nicht geschehen oder das Werk nach des Urhebers Tode mit dessen wahren oder offenkundigen Schriftstellernamen herauskommt, oder der Herausgeber eine moralische Person oder erlaubte Gesellschaft ist, mit dem Kalenderjahre, welches auf das Erscheinen des Werkes folgt.

Wird innerhalb dieser unter 2 gedachten dreißig Jahre der Name des Urhebers eines nicht mit dessen wahren oder offenkundigen Schriftsteller-Namen erschienenen Werkes von ihm selbst oder seinen Erben vermittelst eines neuen Abdrucks oder eines neuen Titelblatts für die vorräthigen Exemplare bekannt gemacht, so fängt alsdann die Schutzfrist erst mit dem Tode des Urhebers zu laufen an.

Schriften, die durch ihren innern Zusammenhang ein unteilbares Ganze bilden, sind erst mit deren Vollendung, dagegen fortlaufende Sammlungen, die dies nicht bilden, mit dem Herauskommen jedes einzelnen Bandes als erschienen anzunehmen.

2. Dem Nachdrucke gleichgestellte Handlungen.

§. 6. Dem Nachdrucke wird es gleich geachtet, wenn Jemand ohne Genehmigung des Urhebers, oder, nachdem und insoweit dessen Recht auf Andere übergegangen, ohne Genehmigung seiner Rechtsnachfolger vor dem Ablaufe von dreißig Jahren, welche mit dem auf den Tod des Urhebers folgenden Kalenderjahre zu laufen anfangen, literarische oder musikalische Manuscripte oder nicht herausgegebene Zeichnungen und Abbildungen der §. 1 gedachten Art, oder nachgeschriebene Predigten oder Vorträge abdruckt oder auf mechanische Weise vervielfältigt, mag der Herausgeber rechtmäßiger Besitzer derselben seyn oder nicht, und mag die Herausgabe unter dem wahren Namen des Verfassers erfolgen oder nicht.

II. **)

III. Unerlaubte Aufführung dramatischer und musikalischer Werke.

§. 11. Die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen nicht durch den Druck veröffentlichten Werks ist ohne Genehmigung des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger weder im Ganzen noch mit Abkürzungen gestattet.

*) Aus der Herzogl. Braunschweig. Gesetzsammlung. D. Red.

**) Betrifft blos Werke der bildenden Künste und durfte hier also weggelassen werden. Anm. d. Red.

§. 12. Hat der Urheber die öffentliche Aufführung seines Werkes ohne Nennung seines Familien- oder offenkundigen Schriftsteller-Namens gestattet, so hört auch gegen Andere sein ausschließendes Recht auf.

§. 13. Dasselbe erlischt nach zehn Jahren, welche mit dem auf den Tod des Urhebers zunächst folgenden Kalenderjahre zu laufen anfangen.

IV. Gemeinschaftliche Bestimmungen.

1. Strafen.

§. 14. Wer diesen Vorschriften zuwider herausgegebene oder nicht herausgegebene literarische oder musikalische Werke, Zeichnungen oder Abbildungen (§. 1 und §. 6), nachgeschriebene Predigten oder Vorträge, ganz oder theilweise abdruckt, oder auf andere mechanische Weise vervielfältigt, oder Kunstwerke nachbildet oder vervielfältigt, oder endlich dramatische oder musikalische Werke öffentlich aufführt, verfällt in eine Strafe von zehn bis eintausend Thalern.

Im Falle des Unvermögens ist die Geldstrafe in der Weise in Gefängniß zu verwandeln, daß ein Thaler vierundzwanzigstündigem Gefängnisse gleich geachtet wird, jedoch darf nie die für diese Strafart durch das Criminalgesetzbuch vorgeschriebene Dauer (§. 14) überschritten werden.

Die unrechtmäßige Ausgabe oder Nachbildung und die zu deren Hervorbringung ausschließend brauchbaren Vorrichtungen (Stereotypen, Platten, Steine) sind zu confisciren und entweder zu vernichten oder dem Berechtigten auf dessen Antrag, unter Anrechnung der mit dem Contravenienten auf dieselben verwendeten Kosten auf die zu leistende Entschädigung (§. 15) zu überlassen.

Gleichfalls ist die ganze Einnahme von jeder unbefugten dramatischen oder musikalischen Aufführung ohne Abzug der Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem andern den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat, in Beschlag zu nehmen.

2. Entschädigung.

§. 15. Außerdem hat der Contravenient den Berechtigten vollständig zu entschädigen, und insofern ein größerer Schaden nicht nachgewiesen wird, soll nach Beschaffenheit der Umstände, die Entschädigung

1) bei Nachdruck oder anderweiter Vervielfältigung, rechtswidrigen Nachbildungen von Kunstwerken auf den Verkaufswerth von fünfzig bis eintausend Exemplaren der rechtmäßigen Ausgabe,
2) bei dem Nachdruck gleichgestellten Handlungen (§. 6) oder bei widerrechtlicher Nachbildung oder Vervielfältigung von Original-Kunstwerken, auf den Betrag von fünfzig bis eintausend Thalern, richterlich bestimmt werden, und
3) bei unbefugter dramatischer oder musikalischer Aufführung ist die in Beschlag genommene Einnahme dem Berechtigten als Entschädigung zuzusprechen.

3. Mitschuldige.

§. 16. Der (in §. 14 angedrohten Strafübel treffen auch Diejenigen, welche ein innerhalb oder außerhalb des deutschen Bundesgebiets widerrechtlich vervielfältigtes Werk wissentlich verkaufen oder zum Verkaufe halten.

Auch haften sie solidarisch mit dem Contravenienten für die Entschädigung.

4. Verweisung auf das Criminalgesetzbuch.

§. 17. Auf die in diesem Gesetze mit Strafe bedrohten Handlungen finden im Uebrigen die allgemeinen Bestimmungen des Criminalgesetzbuches Anwendung.

5. Verfahren.

§. 18. Die Untersuchungen wegen dieser Vergehen ist nur auf Antrag eines Betheiligten anzustellen. (Vergl. Criminal-Gesetzbuch §. 245 bis §. 247.)

§. 19. Das erkennende Gericht hat, insofern eine höhere Entschädigung nicht verlangt wird, solche innerhalb der gesetzlichen Gränzen dem Verletzten in dem Strafurtheile zuzusprechen.

Sowohl dem Beschädigten als dem Verurtheilten steht wegen des Entschädigungspunktes, insoweit letzterer Gegenstand des Erkenntnisses geworden, ein Rechtsmittel an das in letzter Instanz in der Strafsache erkennende Gericht zu.

§. 20. Ist es zweifelhaft, ob eine Vervielfältigung oder Nachbildung den Bestimmungen dieses Gesetzes zufolge strafbar sey? — oder wird der Betrag der Entschädigung bestritten, so hat das Gericht über diese Punkte zuvörderst Gutachten von Sachverständigen einzuziehen.

Diese Sachverständigen sollen bei literarischen Werken Schriftsteller, Gelehrte und Buchhändler und bei musikalischen und Kunstwerken Künstler, Kunstverständige und Musikalien- oder Kunst-Händler seyn.

6. Umfang des Gesetzes.

§. 21. Der Schutz dieses Gesetzes soll den in andern Staaten erschienenen Werken in dem Maße zu Theil werden, als die Gesetzgebung dieser Staaten den im Herzogthume erschienenen Werken einen gleichen Schutz gewähren.

7. Transitorische Bestimmungen.

§. 22. Die Bestimmungen dieses Gesetzes finden auch auf die vor dessen Publikation erschienenen Werke Anwendung und zwar dergestalt,

1) daß die dreißigjährige Schutzfrist bei bereits erschienenen literarischen Werken, deren Verfasser sich genannt hat und noch lebt, mit dem auf dessen Tod folgenden Kalenderjahre, für alle übrigen aber mit dem 1. Januar 1842 beginnt;
2) daß den bereits erschienenen musikalischen Compositionen und Kunstwerken dasselbe ebenso wie den künftig erscheinenden zu Gute kommen, jedoch ist der Schutz dieses Gesetzes den seit dem 1. Januar 1814 erschienenen Werken dieser Art mindestens bis zum 1. Januar 1852 zu gewähren.

§. 23. Die Verordnungen vom 15. December 1827 und vom 9. November 1837 werden, insoweit sie den Vorschriften dieses Gesetzes entgegenstehen, hierdurch aufgehoben.

Alle, die es angeht, haben sich hiernach zu achten.
Urkundlich Unserer eigenhändigen Unterschrift und beigedruckten Herzogl. Geheime-Canzlei-Siegels.
Braunschweig, am 10 Februar 1842.
Wilhelm, Herzog. (L. S.)
von Schleinitz.

Zur Geschichte der Musik
in der Bairischen Pfalz

Nur mit diesem Staunen kann es der aufmerksame Beobachter wahrnehmen, mit welchen Riesenschritten die edle Tonkunst seit 25 Jahren herangediehen. Fast in allen Theilen von Europa werden große Musikfeste gefeiert, und mit welchem Enthusiasmus, nach welchem großartigen Zuschnitt werden sie nicht arrangirt und executirt! —

Vor allen nennen wir 1) den holländischen Musikverein, welcher abwechselnd zu Amsterdam, Rotterdam, Haag u. s. w. seine großen Aufführungen feiert, wohl einer der segensreichsten und verdienstvollsten Vereine von allen bestehenden, dann 2) den Niederrheinischen Musikverein, abwechselnd seine Musikfeste zu Elberfeld, Düsseldorf, Köln und Aachen feiernd; dann ferner 3) der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates; ferner 4) den großen Schweizerischen Verein, 5) den musikalischen Städteverein für die Elbegegenden, zu Magdeburg, Zerbst, Halberstadt, Nordhausen, Dessau und Braunschweig, 6) den Thüringisch-Sächsischen Musikverein zu Halle, Erfurt u. s. w., 7) den Würtembergischen Liederkranz, welche sich jährlich zu einer größern Aufführung vereinigen abwechselnd zu Heilbronn, Eßlingen, Stuttgart u. s. w. und diesen großen, herrlichen Musikvereinen dürfen wir mit aller Bescheidenheit anreihen 8) den Central-Musikverein der Baierischen Pfalz.

Abgesehen davon, daß all' diesen schönen Vereinen bedeutende Mittel zu ihrem Aufblühen zu Gebote standen, sowohl in finanzieller als individueller Hinsicht, so hat der Central-Musikverein der Pfalz sich seit seiner Entstehung doch zu einer solchen Stufe emporgeschwungen, daß er wohl zu den vorzüglichsten dieser Vereine gezählt werden darf.

Ohne besondere Mittel, bloß auf den Kunstsinn der wackeren Pfälzer rechnend, erfaßten zwei tüchtige Männer die großartige Idee, in der Pfalz wie in andern Gegenden Deutschlands ein Musikfest zu veranstalten, und erzielten auch wirklich die glänzendsten Resultate. Es sey ihrer mit aller Achtung hier erwähnt! Es waren die Herren von Wöldrendorf, Königl. General-Staats-Procurator zu Zweibrücken, und von Siebenpfeiffer, Königl. Landcommissär zu Cusel, derzeiten Professor an der Universität zu Bern. Auf den Anruf der beiden verehrten Männer versammelten sich sämmtliche Musikfreunde der Pfalz und feierten

das erste Musikfest

zu Kaiserslautern am 23 September 1827 mit Haydns herrlicher „Schöpfung“, unter v. Wöldrendorfs Leitung. So sehr man am Gelingen der Aufführung zweifelte, so sehr wurde alles durch das tüchtige Zusammenwirken überrascht. Im Chor, Orchester und in den Solis bemerkte man einen wahren Wetteifer, und so mußte das Ganze gelingen.

Mitwirkende und Zuhörer kehrten am andern Tage froh und vergnügt in die Heimath zurück, und Alle waren über die schöne Aufführung hoch erfreut. Nun war aber auch das Fundament gelegt, der Samen war in die heitern Gauen der schönen Pfalz gestreut, allenthalben im Kreise regte sich nun die Musik, überall wurde gesungen und gespielt, alle Kräfte wurden angespornt, ein heiliger Eifer für das Interesse der Tonkunst zeigte sich aller Orten. Es bildete sich ein Ausschuß zum Vorstande, Statuten wurden entworfen, von Königlicher Regierung genehmigt, gedruckt und in allen Städten und Orten der Pfalz an die Musikfreunde vertheilt, dadurch entstanden nun die Lokal-Musikvereine, namentlich zu Speier, Landau, Zweibrücken, Pirmasens, Cusel, Homburg, Kaiserslautern, Kirchheimbolanden, Grünstadt, Winnweiler, Dürkheim, Deidesheim, Neustadt, Frankenthal, Edenkoben und Germersheim.

Die Mitglieder des Vorstandes versammelten sich zu Kaiserslautern, dem Mittelpunkte der bairischen Pfalz, und bestimmten als Gegenstand der Aufführung das Oratorium „der Messias“ von Händel, und als Ort der Aufführung wählten sie Neustadt an der Haardt zum zweiten Musikfeste. —

Der Messias war gewiß für einen erst im Entstehen begriffenen Verein eine schwierige Aufgabe. Doch man ging sogleich frisch ans Werk, vertheilte allenthalben die Vokal- und Instrumentalstimmen, in den Lokalvereinen begannen eifrig die Proben und am 14. Juni 1828 feierte der Verein

das zweite Musikfest

zu Neustadt an der Haardt mit Händels großartigem „Messias“. Schon am 13. Juni zogen in Schaaren die Sängerinnen, Sänger und Instrumentalisten von allen Seiten ein. Die erste Probe ließ an dem Gelingen der Aufführung allen Zweifel schwinden, Alles ging mit ungetheilter Kraft ans Werk, und der darauf verwendete Fleiß krönte Alles. Professor Mitsner und Spohr leiteten das Ganze mit vieler Energie und Umsicht. Der Tag der Aufführung war für die schönen Gauen des Haardtgebirges ein wahrer Festtag. Durch alle Thore zogen Karavanen von Zuhörern zu Fuß und zu Wagen ein, dem schönen Feste beizuwohnen, auch viele Kunstfreunde der nahen Städte Karlsruhe, Mannheim, Heidelberg und Worms schenkten durch ihre Gegenwart dem Feste ihre Aufmerksamkeit. Die Aufführung des „Messias“, gewiß eines der schwierigsten Oratorien, gelang aber auch vortrefflich, darüber herrschte nur eine Stimme. Hier zählte Chor und Orchester schon über 300 Personen, während im vorigen Jahre zu Kaiserslautern nur an 150

Personen mitwirkten. Die Kirche war gedrängt voll Zuhörern besetzt. —

Am 15. Juni versammelten sich die Abgeordneten der Lokalvereine im Lokale der Aufführung, und wählten das Tonwerk und den Ort zum Feste für's nächste Jahr. Erfreut über das Gelingen des Oratoriums ging alles froh und vergnügt wieder der Heimath zu, in der Hoffnung, sich wieder und froh im nächsten Jahre wieder zu sehen.

Das dritte Musikfest

wurde in der Stadt Zweibrücken am 14. Juni 1829 gefeiert. Zur Aufführung kamen: 1) „Ouverture zum Oberon", von C. M. v. Weber; 2) „Christus am Oelberg", von Beethoven; 3) „die Jahreszeiten, Frühling und Sommer, von Haydn.

Dieses Fest wurde noch besonders durch die Gegenwart Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Baiern verherrlicht; die allerhöchsten Herrschaften wurden beim Eintritte vom Chor, Orchester und sämmtlichem Publikum durch das beliebte „God save the king" begrüßt. —

Diese Aufführung stand den frühern übrigens etwas nach. Die Tonstücke gingen nicht so präcis und nicht so sicher, wahrscheinlich lag der Grund darin, weil viele Mitwirkende durch die Anwesenheit des hohen Herrscher-Paares von den Proben abgehalten waren.

Auch diese Aufführung leitete Herr Professor Mühser von Speier mit Umsicht und vielem Fleiße. —

Das vierte Musikfest

wurde am 6. Juni 1830 zu Speier, der Kreishauptstadt der Pfalz mit Friedr. Schneiders Oratorium „das Weltgericht" gefeiert.

Diese Aufführung war wohl die großartigste und gelungenste bis jetzt. Chor und Orchester zählten hier schon gegen 400 Mitwirkende. Ersterer war vorzüglich und wurde von letzterem meisterhaft unterstützt. Gewiß wäre selbst Schneider mit dieser Aufführung zufrieden gewesen.

Mit Bedauern müssen wir nun erwähnen, daß unsere bisher mit solch' schönen Hoffnungen herangediehenen Vereine beinahe mit jenem von Mannheim, welcher auch mit Schneiders „Weltgericht" endete oder sich auflöste, gleiches Schicksal getheilt hätte, indem verschiedener Mißverständnisse wegen, welche im Vorstande des Vereins entstanden waren, wozu auch der Schein politischer Unruhen in Deutschland sich gesellte, der Verein bis zum Jahre 1838 keine Aufführung mehr veranstaltete. Allein schien gänzlich darnieder zu liegen, die Lokalvereine aber blieben stets thätig, übten sich mit rühmlichem Eifer fort und gaben von Zeit zu Zeit Concerte. Es entstanden auch Liederkränze, wie z. B. zu Speier, Landau und Zweibrücken u. s. w., welche Vieles zur musikalischen Fortbildung beitrugen.

Während dieser Pause des Central-Vereins bildete sich in der Stadt Kirchheimbolanden und der Umgegend ein Verein, unter dem Namen: „Donnersberger-Musikverein", welcher zu seiner ersten Aufführung Spohrs Oratorium „die letzten Dinge" wählte. Der Verein veranstaltet jährlich ein großes Concert, welches entweder in einem besondern dazu hergerichteten Lokale in der Stadt, oder im Freien auf der Kuppe des herrlichen Donnersberges gegeben wird, wobei die Musikfreunde aus der ganzen Umgegend und jene der nahen Stadt Alzey mitwirken.

Der Cäcilien-Verein der Stadt Speier*), welcher doch in jeder Hinsicht für die andern Vereine als Muster dasteht, veranstaltete endlich auch zur Geburtsfeier der Königin Majestät ein großes Concert, und bestimmte zur Aufführung: 1) „Psalm 103", von Tesca, 2) „Sinfonie in D", von Beethoven, und 3) „die Glocke", von Romberg, wozu sämmtliche Lokalvereine der Pfalz eingeladen wurden. Gewiß eine schwierige aber ehrenvolle Aufgabe für den Cäcilienverein zu Speier, aber er führte auch sein schönes Unternehmen mit Glanz durch, was von allen Seiten rühmlich anerkannt wurde. — Es war wirklich eine ergreifende Scene, als sich am 6. Juli 1837 die alten Musikfreunde nach einer siebenjährigen Trennung wieder sahen, begrüßten und so herzlich bewillkommten, schließlich bemerkte man eine Art musikalischer Verwandtschaft, welche alle wie ein magisches Band liebevoll zu umschlingen scheint. —

Das Concert fand am 7. Juli Nachmittags um 3 Uhr in dem ehemaligen Jesuiten Collegium (jetzt Königl. Reitbahn) statt, es ist dieses anerkannt das passendste Lokal der Pfalz, indem die Kirchen nicht mehr zu diesem Zwecke verwendet werden dürfen.

Schon die letzte Hauptprobe gab Zeugniß, daß die Aufführung vorzüglich ausfallen werde, was auch im vollen Sinne der Fall war. Alles war von der Aufführung so sehr begeistert und erfreut, daß sogleich nach dem Concerte eine Versammlung der Lokalvereins-Vorstände veranstaltet wurde, um für's nächste Jahr wieder den großen Verein in's Leben treten zu lassen. —

Am 8. Juli, Morgens acht Uhr, hielten die Lokalvereins-Vorstände eine Versammlung und beschlossen, daß im nächsten Jahre wieder die Feier eines großen Musikfestes stattfinden solle, wozu aber man nun immer zwei Tage verwendet werden. Die Feier des ersten Tages solle mit einem Oratorium, und die des zweiten Tages mit Chören, Hymnen, Psalmen, Vokal- und Instrumental-Solos und größeren Instrumentalsachen begangen werden, also eine reich lohnende Entschädigung für den langentbehrten Genuß. — Dieser Beschluß fand allgemeinen Anklang und erregte bei den Musikfreunden große Freude.

Um 10 Uhr desselben Vormittages wurde zur kirchlichen Geburtsfeier Ihrer Majestät der Königin in dem herrlichen Kaiserdome eine sehr schöne Messe von Capellmeister Ritter Ignaz von Seyfried unter der Direktion des Gymnasial-Musiklehrers Wiß aufgeführt, wobei der größere Theil der Musikfreunde beim Chor und Orchester mitwirkte. Den wunderherrlichen Eindruck, den diese schöne, ganz im Kirchen-Style geschriebene Messe in dem großartigen Hallen des Domes auf die Anwesenden machte,

---

*) Der damalige thätige Vorstand, welcher hier erwähnt zu werden verdient, bestand aus den Mitgliedern: Kaufmann Adler, Apotheker Städ, Bauinspektor Elsaß, Gymnasial-Musiklehrer Wiß und Maurit Fischer.

wird die Zeit nicht leicht verlöschen, besonders da derartige Kirchenmusiken in der Pfalz etwas seltenes sind, und in neuerer Zeit leider gar ganz aufzuhören scheinen. —

Die Stadt Speier veranstaltete für den Nachmittag ein schönes, fröhliches Volksfest in den neuen Anlagen am Rhein, Abends war Rückfahrt auf dem Rheine und sehr brillantes Feuerwerk an dem Ufer und auf verschiedenen Fahrzeugen.

Am dritten Tage zog Alles wieder froh und vergnügt seiner Heimath zu, mit der angenehmen Erinnerung an die zwei schönen Tage zu Speier. —

Das fünfte Musikfest

wurde am 18. und 19. Juli 1838 zu Kaiserslautern gefeiert. Zur Aufführung des ersten Tages war das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn-Bartholdy bestimmt, und für den zweiten Tag 1) „Symphonie in A“ von Beethoven, 2) „Hymne für den Männerchor mit Posaunen und Pauken Begleitung“ von Fried. Schneider, 3) „Ouverture der Oper Vampyr“ von Lindpaintner, 4) „Morgenlied“ von Durante.

Die Zahl der Mitwirkenden war bei diesem Feste über 400 Personen. Die Aufführung gelang zu Aller Zufriedenheit, sowohl jene des ersten Tages wie die des zweiten.

Am dritten Tage gab die Stadt Kaiserslautern ein heiteres Volksfest, wobei sich die Anwesenden recht gut unterhielten.

Die Aufführungen der beiden Tage dirigirte Professor Mühling aus Speier. Obgleich das Concert-Lokal hier etwas klein ist, so fehlte es doch die Musikliebhaber der wenig bewohnten Umgegend von Kaiserslautern.

In der Versammlung der Lokalvereins-Deputirten wurde als Ort der Aufführung für's nächste Jahr die Stadt Zweibrücken gewählt. —

Das sechste Musikfest

feierte man, wie bestimmt wurde, am 19. und 20. Juni 1839 zu Zweibrücken. Zur Aufführung kam am ersten Tage das Oratorium „Messias“, von Händel, am zweiten Tage 1) „Tongemälde für großes Orchester“, von Aloys Schmitt, unter des Componisten Leitung, 2) Hymne „Gott wie du bist groß“, Opus 98 von Louis Spohr, 3) „Symphonie in Es“, von Mozart, 4) Cantate von Sebastian Bach „Ein' feste Burg“, und zum Schluß 5) „Ouverture der Oper Olympia“, von Spontini. — Das Tongemälde hat mitunter recht schöne Stellen, ist aber überhaupt eine räthselhafte Musik, als wäre sie über ein unbekanntes Gedicht geschrieben, woraus sich nur Manches eben so zweifelhaft errathen läßt. —

Die Aufführungen des ersten, so wie jene des zweiten Tages waren im Allgemeinen gut zu nennen.

Auch die Stadt Zweibrücken wollte gegen die andern Städte, wo Musikfeste gefeiert wurden, nicht zurückbleiben, sie veranstaltete am dritten Tage gleich ferner zu Ehren der Mitwirkenden, in der nahen, sehr romantisch gelegenen Fasanerie ein recht schönes Volksfest, und zeichnete sich hinsichtlich ihrer gastfreundlichen, aufmerksamen Bewirthung der Fremden sehr vortheilhaft aus, wodurch man nur Rühmliches und Ehrenvolles hören konnte. —

Dem Herrn Aloys Schmitt wurde hier das Diplom als Ehren-Mitglied des Vereins der Pfalz vom Vorstande überreicht. Er dirigirte seine Composition „das Tongemälde“ und die Mozartsche Symphonie, das Oratorium und die übrigen Tonstücke dirigirte Herr Musiklehrer Thoma aus Zweibrücken.

Das siebente Musikfest,

wurde am 8. und 9. Juli 1840 zu Speier gefeiert. Am 1. Tage wurde das Oratorium „David“ von Bernhard Klein gegeben, und am zweiten Tage 1) „Symphonie Eroica“, von Beethoven, 2) Cantate „das Lob Gottes“, von Hofcapellmeister Strauß aus Karlsruhe (Manuscript), 3) Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“, von Mendelssohn-Bartholdy, 4) Der 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“, von demselben. —

Als Herr Hofcapellmeister Strauß zum Dirigiren seiner Cantate den Platz betrat, wurde er mit einem allgemeinen, stürmischen Bravo empfangen. Er dirigirte eben so das Oratorium „David“ mit ausgezeichneter Gewandtheit und Umsicht, Chor und Orchester eiferten sich auf's äußerste, um sich der meisterhaften Leitung würdig zu zeigen. Mitwirkend waren über 500 Personen, und die Concerte an beiden Tagen waren sehr besucht. —

Am dritten Tage, den 10. Juli, war Volksfest in der schönen Rhein-Anlage, und Abends Rückfahrt zu Schiffe mit brillantem Feuerwerk auf dem Rheine und am Ufer desselben. Imposanteres läßt sich nicht leicht sehen, als ein solches Feuerwerk auf dem majestätischen Strome, es war eine würdige Schlußfeier der zwei vorhergegangenen schönen Tage. — (Schluß folgt.)

Feuilleton.

Stille Musik.

Es giebt viele Stunden und Tage, ja ganze Wochen für den Musiker, wo er seine Kunst nur im Stillen ausüben kann, z. B. wenn Jemand von seinen Hausgenossen bedeutend krank ist, oder wenn er einen lästigen Besuch zu fürchten hat, und die Zuhörerschaft nicht vertragen will. Wie hilft sich nun der so seiner Kunst ganz lebende Musiker in einem solchen Falle? Ist er noch nicht weit, so schreibt er sich ausgezeichnete Musikalien ab, wenn es Tonkompositionen sind, oder ze[illegible] oder er weiter fortgeschritten ist, übersetzt er dieselben in andere [illegible], macht Auszüge, studirt musikalische Theorien oder Partituren, ob er aber [illegible] Hülfe eines Instrumentes componiren zu können. Da geht das eigentliche musikalische Leben für ihn erst an, denn nun braucht er sich nicht mehr zu fürchten, Jemanden zu hören oder lästig zu fallen, denn die Musik lebt jetzt in seiner Seele so mächtig, daß er sich die Wirkung seiner Composition klar und frisch in seiner Einbildungskraft vorstellen kann. Oft findet der Musiker an dieser Beschäftigung so viel Geschmack, daß er nun auch wohl zu Hause, wo er ungestört spielen oder singen könnte, lieber beim Schreibtisch verharrt, um seine Ideen zu Papier zu bringen. Nun wendet er seine [illegible] Stunden auch dazu an, um Gedachte, die er in Musik zu setzen gedenkt, durchzustudieren, sich für sie zu begeistern und auf die Musik zu sinnen, wie dieses oder jenes am besten musikalisch ausgeführt werden könnte. (So könnte [illegible] die Geschichte manches Componisten sein.) Auch macht [illegible] Gründe Musikliebende veranlassen, sich der [illegible] Ausbildung der Musik gänzlich zu enthalten, z. B. wenn die Stimme heiser, oder das Instrument im argen Zustande ist, oder wenn das Ohr durch jeden gehörten Musik übertäubt würde. Auch sehr leicht die stille Musik verstehend als besonders beim Componisten, der wenn er zuvor eine belebende Musik gehört hat, sowohl [illegible]

wird, ein Musikstück zu erfinden, bei welchem bekannte Töne vorkommen. Nur immer die Musik auf seine Neigung liebt, wird solche Zeilen erlebt haben.

Kleine Zeitung

Paris am 19. März. So eben komme ich aus der Hofkirche zu St. Roch. Am 15. d. ist **Cherubini** gestorben. Dort ward ein Trauergottesdienst für ihn gehalten, und dabei das Requiem aufgeführt, das er eigends für sich componirt hatte. Jedes Wort über dieses Werk sey mir für heute erlassen. Ich bin noch zu ergriffen von der Gewalt der Gefühle, welche bei dem Gedanken an den Verlust, den mit diesem Tod die Kunst erlitten, mich bestürmen. Cherubini wirkte lange nicht mehr; aber sein Daseyn, seine bloße Gegenwart schon war für uns eine große Wirkung.

Warschau vom 24. Februar. Der geniale Ernst, der hier viele Concerte bei einem nicht zu beschreibenden Enthusiasmus gegeben hat und eben im Begriffe war, nach Petersburg zu gehen, wo er bereits mit der größten Sehnsucht erwartet wurde, ist durch Gesundheitsrücksichten gehindert worden, seine Weiterreise dahin fortzusetzen, und ist gestern von hier über Posen nach Deutschland zurückgekehrt. Der Eindruck, den sein ausgezeichnetes Meisterspiel hier hervorgebracht hat, gränzt ans Unglaubliche, und so viele Virtuosen auch in den letzten zwölf Jahren unsere Stadt besuchten, so weiß man sich seit Paganini's Anwesenheit keines ähnlichen Genusses zu erinnern. In jedem Concerte mußte der gefeierte Künstler auf stürmisches Verlangen mehrere Nummern wiederholen und namentlich seine herrliche Elegie, deren himmlischer Vortrag alles zu Thränen rührte. In dem letzten Concerte, welches Herr Ernst zum Vortheile der Armen gab, und in dem er einen [illegible] Beruf als Künstler und Mensch bewährte, stieg der Jubel aufs höchste, als Herr Ernst mehrere Mal gerufen, wieder mit [illegible] erschien und über ein Magazin von Blumen [illegible]. Der Beifall wollte gar kein Ende nehmen und der [illegible] Künstler mußte sich neun Mal dem aufs höchste begeisterten Publikum zeigen. Alle unsere Journale erschöpfen sich in dem Lobe dieses Violinvirtuosen.

Wien am 15. März. Unsere gute Kaiserstadt ist auch in diesem Winter wieder der Sammelplatz vieler ausgezeichneter Künstler. Im Augenblicke erregt das meiste Aufsehen der Harfenist [illegible] aus Stuttgart, der demnächst sein zweites Concert gibt und wirklich gegen alles Erwarten mit der [illegible] Bedeutung, womit er sein hier sonst nicht sehr geliebtes, aber in diesen Verhältnissen auch hier noch gar nicht gekanntes Instrument behandelt, Künstler und Laien in den höchsten Enthusiasmus versetzt. Unsere Journale strotzen von der Emphase der Bewunderung und sein zweites Concert wird ohne Zweifel auch in pecuniärer Hinsicht ein glänzendes sich gestalten. Dann hat auch der Violoncellist Kummer zwei Concerte mit ungewöhnlichem Beifalle gegeben, wo auch das Publikum in [illegible] nur in sehr geringer Anzahl versammelt. Endlich erhebt sich über die Menge anderer Concertanten auch der Claviervirtuose Döhler, der aus Italien zurückgekehrt auf einige Monate in unseren Mauern gegenwärtig [illegible] weilt, doch schwerlich der Vergleichung entgeht, welche hier die immer lebendige Erinnerung an Thalberg und Liszt [illegible] mit seinem neuen Claviersalon anstellt.

München am 21. März. Die Aufführung der großen Passionsmusik von Joh. Seb. Bach, welche gestern zum ersten Male hier stattgefunden, und die zum Schlusse durch die Gegenwart des Hofes und seiner [illegible] einen besonderen Klang erhielt, konnte ein wahres musikalisches Ereigniß genannt werden, theils ihres außerordentlichen Eindrucks wegen, theils wegen des gewaltigen Maaßstabs, der [illegible] aufgeboten wurde, indem gegen 350 Sänger und Instrumentisten dabei mitwirkten.

Berlin den 17. März. Am 14. März hat die Universität Königsberg Franz Liszt zum Doctor der Musik ernannt, „Propter consummatam artis musicae doctrinam [illegible] admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatam."

Miscellen

(**Das Violoncell Batta's.**) Dieses Instrument, dessen erster Besitzer unbekannt ist, wurde in einem spanischen Musikladen um 300 Fr. gekauft, und blieb sodann während einiger Jahre fast ganz unbeachtet liegen. Nur sehr selten lieh es ein Dilettant zu einem Quartett aus. Ein Kenner, welcher es zufällig gesehen hatte, sagte eines Tages, das Instrument sey 3000 Fr. werth. Man hielt ihn für einen Narren. Einige Zeit hernach kam Batta, erkannte das Violoncell und kaufte es um 3000 Fr., ließ es repariren und trennte sich nicht mehr davon. Kein anderes Violoncell ist diesem Batta's zu vergleichen. Unlängst bot ihm ein reicher Engländer 25,000 Fr. dafür. Batta schlug sie aus. Der Engländer wollte die Summe bezahlen, um überdieß noch die [illegible] des Instruments übernehmen, und erst nach dem Tode des Künstlers in den Besitz des Cellos gelangen. Er machte sich die Bedingung noch dazu, daß Batta alle Morgen ihm „God save the King" vorspiele. Diese letzte britische Klausel zerschlug den Handel wieder.

(**Rossini's Stabat mater.**) Hätte man nicht nach dem Lärm, den die Journale über dieses Werk erhoben, glauben sollen, die wahre Kirchenmusik sey jetzt erst durch Rossini geboren? Der [illegible] wußte freilich in Rossini's [illegible], daß Kirchenmusik und Rossini entgegengesetzte Pole sind. Am 27. Februar wurde dieses Stabat mater in Wien, und wie uns die „Theaterzeitung" berichtet, im [illegible] Musiksaale auf Veranlassung des [illegible] Herrn [illegible] im Clavierauszuge mit Quartettbegleitung aufgeführt. Der Referent fällt folgenden, gewiß gerechten Ausspruch: „Es ist keine wahre, heilige, erhabene Kirchenmusik, die Form ist wohl da, auch der innere Kern fehlt; man könnte es mit einer täuschend nachgemachten Frucht vergleichen, wenn wir sie genießen wollen, finden wir, daß es nur Holz war, zierlich bemalt. Wir bleiben lieber beim Mozart, denn es fehlt die Inspiration, die höhere Weihe, der geistige Kuß, die erhabene Muse!"

(**Der evangelische Choral und die alte deutsche Volksmusik.**) Bekanntlich hat unlängst der Freiherr v. Tucher in dem „Schatz des evangelischen Kirchengesangs (Stuttgart 1840)" zu erweisen gesucht, daß das evangelische Kirchenlied aus dem weltlichen Volksliede hervorgegangen und daß das, was wir jetzt Choral nennen, nur eine geistliche [illegible] aus dem alten deutschen Volksgesange besten Volksmusik sey. Verfasser dieser Zeilen ist von der Richtigkeit dieser Ansicht vollkommen überzeugt und macht als auf einen schlagenden Beweis dafür hiermit auf ein niederdeutsches Büchlein aufmerksam, welches er in der Bibliothek der Maatschappy der Nederlandsche Letterkunde zu Leyden zu sehen Gelegenheit hatte. Es sind die Psalmen in Reime gebracht durch [illegible] unter dem Titel „Souterliedekens (Psalmlieder)" gedruckt zu Antwerpen 1540 ([illegible]). Die meisten dieser Lieder sind nach Weisen der Volks- und Minnelieder gedichtet, um, wie [illegible] im Prologe sagt, die leichtfertigen [illegible] Liedchen zu verdrängen und der jungen Jugend eine Veranlassung zu geben, statt abgeschmackter, leichtfertiger Lieder etwas Gutes zu singen; dadurch Gott geehrt und sie selbst, wenn sie bei einander seyn, erbaut und die Zuhörer vor dem [illegible] bewahrt werden mögen. So geht z. B. der 2te Psalm nach der Melodie

Ich kam zu einem Tanze
Wo manch schön Frauchen war.

Ob Herr von Tucher dieses interessante Büchlein kennt, ist mir unbekannt, da er dessen obengenanntes Werk nur aus der Recension der „Allgemeinen Hallischen Literaturzeitung" im Octoberhefte von 1841 kenne.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. — Nr. 15. — 14. April 1842.

Versuch
einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen, kanonischen Zahlenverhältnisse.

§. 1. Es ist ein allgemein geltender und seinem Wesen nur von Drieberg angefochtener Satz, daß in den aus der natürlichen Zahlenreihe entspringenden Verhältnissen (1 2, 2 3, 3 4 u. s. w.) die Grundlage für die kanonische Berechnung der Intervalle, sey es nach Schwingungszahlen oder nach Saitenlängen, in der Art gegeben sey, daß jene Verhältnisse als die nothwendigen, und so weit, als ihnen entsprechende Intervalle in der Musik entsprechen, als die absolut richtigen angesehen seyen, von denen man in der Temperatur zwar abweichen, aber doch so wenig als möglich abweiche. Auf der Richtigkeit dieser Ansicht beruht die wissenschaftliche Begründung der Musiktheorie, wenn dieselbe nicht als eine bloß erfahrungsmäßige Darstellung der Thatsachen des Gehörs seyn soll. Ja selbst für die ausübende Musik ist die Frage, ob die enharmonisch parallelen Töne wie dis und es ursprünglich oder nur in der Temperatur einander gleich seyen, gar nicht gleichgültig, insofern jener Unterschied auch mehr zur praktischen Ausführung kommt, in Fällen, wo man sich davon eine besondere Wirkung verspricht, und in der That auch erreicht. Wenn dagegen die Eintheilung des Umfangs der Octave in zwölf gleich große halbe Töne, wie Drieberg behauptet, eine natürliche und ursprüngliche seyn sollte, so würde nicht allein der enharmonische Unterschied zu einem eingebildeten herabsinken, sondern auch, da die Ergebnisse der kanonischen Versuche und Berechnungen aufgegeben werden müßten, die Musik als Wissenschaft ihrer hauptsächlichsten Stütze beraubt, als solche sich nicht geltend zu machen im Stande seyn.

§. 2. Nun stützen sich die in der Kanonik als arithmetische Ausdrücke der musikalischen Intervalle angenommenen Zahlenverhältnisse zunächst freilich auch nur auf Erfahrung, aber auf eine so sichere, daß man es bisher für überflüssig gehalten hat, sich nach andern Beweisen umzusehen. Daraus folgt aber noch gar nicht, daß diese Beweise unmöglich seyen, wie Drieberg behauptet, dessen Hauptverdienst ich darein zu setzen geneigt bin, zuerst den Mangel einer rationellen Grundlage dafür vermißt zu haben, wo Andere sich mit der empirischen begnügen zu können glaubten. Vermöge des sichern Standpunktes, den Drieberg vielen seiner Gegner gegenüber eingenommen, konnte es ihm auch nur gelingen, mit so glänzendem Erfolge seine in der That unhaltbaren Hypothesen zu vertheidigen, welche, gehörig angegriffen, sogleich in ihr Nichts hätten zurücksinken müssen. Denn freilich heißt es die Skepsis sehr weit treiben, daß man die Erfahrungen so vieler Akustiker, eines Chladni namentlich, nicht bloß als unsicher verdächtigt, sondern ihnen entgegen Behauptungen aufstellt, die auf keine andere Art bewiesen werden können, als indem man von einer Voraussetzung ausgeht, die gerade das, was bewiesen werden soll, in sich schließt. In seiner neulichst erschienenen Kunstkritik [1]) bedient Drieberg sich des oben erwähnten Kunstgriffes, um Chladni's Temperaturberechnung durch eine Gegenrechnung zu Schanden zu machen, in welcher er, seines Sieges im Voraus gewiß, die Töne dis und es gerade so verwechselt [2]), als ob zwischen ihnen kein Unterschied wäre, den die Temperatur zu beseitigen hätte (S. 23 a. a. O. vergl. S. 128 und 131, wo mit gis und as dieselbe Operation vorgenommen wird). Nicht minder versteht sich Drieberg darauf, zur rechten Zeit inconsequent zu werden, denn

1) Die Griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Kunstkritik in drei Büchern von Friedrich von Drieberg. Berlin 1841 bei Trautwein u. Comp. In einer Beurtheilung dieser Schrift muß ich bemüht [illegible] an den Tag zu bringen, die [illegible] bei seinen Untersuchungen auf dem Gebiete der Geschichte der Musik achtungswerth findet, meiner Meinung nach [illegible], so daß seine Verdienste sich wesentlich auf die von ihm ausgegangene Anregung beschränken, [illegible]

2) Von dieser Verwechslung habe ich bereits in dem der Beurtheilung der Kunstkritik gewidmeten Aufsatze gesprochen, [illegible] aber von der Wichtigkeit des Gegenstandes bewogen, darauf zurückzukommen. Man kann sich in der That nicht genug wundern, wie Drieberg, dem es gelungen, manchen seiner Gegner [illegible] die Unklarheit der Begriffe und Zweideutigkeiten [illegible] nachzuweisen, sich dennoch ähnlicher Vergehen schuldig gemacht, wo es ihm darauf ankommt, entweder gewissen [illegible] Hypothesen Anerkennung oder seinem Scharfsinn den Triumph zu verschaffen, daß Andere das für ausgemachte Wahrheit ansehen sollen, wovon er vielleicht selbst noch nicht die [illegible] Ueberzeugung erlangt hat.

während er in die Beobachtungen der Akustiker Mißtrauen setzt, verlangt er seinerseits, daß man die Feinheit seines Gehörs, welches zwischen den Violinquinten und denen des Pianoforte keinen Unterschied zu vernehmen vermag, als letzte und höchste Instanz der Entscheidung ansehe, und wundert sich, wie man einen selbst noch für Halbwisser überzeugenden Beweis nicht leichter habe. Da Das, womit Drieberg sonst noch seine Ansicht zu stutzen dachte, und worauf ich später zurückkommen werde, auf Mißverständnissen oder Spitzfindigkeiten beruht, so bleibt nichts weiter übrig, als, wie in der Kunstlehre S. 31 verlangt wird, den Beweis für die unbedingte Richtigkeit der durch praktische Versuche unmittelbar Unterscheidung erlangten Resultate zu liefern. Ob dieser Beweis ein mathematischer zu nennen seyn wird, darüber mag Drieberg die Entscheidung überlassen bleiben; wir genügt es unabhängig von den durch akustische oder sinnliche Versuche erlangten Erfahrungen Das zu beweisen, worauf es hier eben ankommt. Dabei wird mir, da ohne zugestandene Prämissen kein Beweis geführt werden kann, billiger Weise verstattet seyn müssen, von den Begriffsbestimmungen auszugehen, welche in unserem heutigen musikalischen Systeme ihre Begründung finden. Dergleichen sind Consonanz, Akkord, Dreiklang u. dgl. Benennungen, deren ich das wahre Gemeinte so wenig als die heutige Musik selbst zu entrathen vermag. Sollten mir diese nicht zugestanden werden, so fällt mit ihnen zugleich der Gegenstand gegenwärtiger Untersuchung hinweg. Ohne Akkorde giebt es keine Musik im heutigen Sinne des Worts, ja sogar die Griechen haben davon, wenn wir auch mit Drieberg annehmen können, nicht entbehrt: eine Behauptung freilich, auf deren Erörterung wir hier noch nicht eingehen können. Uebrigens nehme ich zum Vergnügen nur die Feststellung der beiden Intervalle, Quinte und Terz, in Anspruch; was die Octave und deren Verhältniß 1:2 anbelangt, so soll der Beweis in völliger Allgemeinheit geführt, und erforderlichen Falls auch auf Griechische Musik anwendbar seyn. Auch richtet Drieberg gerade gegen das letztgenannte Verhältniß seinen Hauptangriff, indem er wohl zu ahnen scheint, daß mit Annahme dieses Zahlausdruckes auch die andern, von ihm angefochtenen, schon gestellt werden. „Warum“, heißt es in der Kunstlehre S. 32, „soll die Octave gerade das Verhältniß 1:2 haben, es könnte ja letztere eben so vernünftig seyn, etwa 990:2000 oder sonst eins. Denn die Einfachheit der Intervallenverhältnisse beweist keineswegs auch ihre Richtigkeit.“ — Hat nun also die Octave als die vollkommenste Consonanz das einfachste Verhältniß, so können die andern Consonanzen, nämlich Terz und Quinte, als derselben Analogie folgend, nicht durch Zahlenausdrücke entgegengesetzter Natur bezeichnet werden, vorausgesetzt sie nicht unter die Consonanzen zu rechnen wären, da doch in Bezug auf die Quinte in neuerer Zeit erwiesen, daß auch die Griechen sie als Consonanz anerkannten. Sollte es mir daher gelingen, die Richtigkeit des Verhältnisses 1:2 außer Zweifel zu setzen, so wäre die Aufgabe ihrem wichtigsten Theile nach gelöst, ja es bedürfte, falls der Schluß nach Analogie in angegebener Art verstattet würde, keines besondern Beweises für Quinte und Terz, den ich nichts desto weniger zu liefern gedenke.

§ 3. Eine Frage von besonderer Wichtigkeit fordert hier zuvor ihre Erledigung, nämlich die, ob die den Intervallengrößen entsprechenden Zahlengrößen nach Schwingungen oder Saitenlängen angegeben werden sollen. Chladni[3]) findet es einfacher und natürlicher, sie nach Schwingungszahlen zu bestimmen, und das Merkwürdige mit der Bemerkung zu beweisen, daß sich an einer Saite die Schwingungszahlen wie die umgekehrten Längen verhalten. Damit ist gemeint, daß das Längenverhältniß zweier gleich dicker und in jeder Beziehung, die Länge ausgenommen, gleichartigen Saiten von gleicher Spannung zugleich, wenn man die Umkehrung des Bruches vornimmt, das Schwingungsverhältniß in der Art angebe, daß, wenn z. B. die Octave durch die Hälfte der Saite oder 2:1 ausgedrückt wird, ihr das Schwingungsverhältniß 1:2 oder das Doppelte der Schwingungen des Grundtons zukommt. Ohne zu untersuchen, warum Chladni den Schwingungszahlen den Vorzug giebt, werde ich mich hier der letztgedachten bedienen, einzig aus dem Grunde, weil ich es mit Drieberg zu thun habe, und wie ich glaube ohne Schaden für die Sache selbst, indem hierbei nur eine unwesentliche Rücksicht zu nehmen übrig bleibt. Die Art, wie Drieberg sich in der Kunstlehre S. 31 über die Schwingungen äußert, verräth wie mir scheint, ein arges Mißverständniß des von den Akustikern aufgestellten Grundsatzes, daß hohe Töne mehr Schwingungen machen als tiefe, wobei von der Dauer derselben, welche als gleich angesehen wird, völlig abgesehen werden muß. Hohe und tiefe Töne unterscheiden sich durch die größere oder geringere Schnelligkeit, mit der die Schwingungen auf einander folgen; diese läßt sich nicht anders angeben, als indem man eine Normalzeit annimmt, auf welche sich alle in Schwingungszahlen ausgedrückten Tonverhältnisse beziehen werden. Dieses ist bekanntlich die Sekunde, die stillschweigend immer mit verstanden wird, wenn es heißt, daß jener Ton z. B. 200, ein anderer 400 Schwingungen mache. Dies muß Drieberg entweder übersehen, oder absichtlich ignorirt haben, als er folgende Zeilen (S. 31 a. O.) niederschrieb:

„Wenn wir eine Saite anschlagen und sie, nachdem sie eine einzige Schwingung gemacht hat, dämpfen, wird wohl diese einzige Schwingung schon einen Klang verursachen? — Lassen wir aber die Saite statt einer zwei Schwingungen machen, ehe wir sie dämpfen, erhalten wir dadurch einen höheren Klang? Nun dann ist erwiesen, daß die Menge der Luftschwingungen nur die Dauer des Klanges vermehre, nicht aber die Höhe desselben verändere.“

So weit Drieberg, dem wir allerdings zugeben müssen, daß eine nicht abgedämpfte Saite länger ihre Schwingungen fortsetzt, als eine, der man gerade nur Zeit läßt deren (Hört! Hört!) nur eine einzige zu machen. Nun ist diese Entdeckung eben nicht gerade neu, ...

3) Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre. Mainz 1827.

begierig wäre, den Klang zu vernehmen, zu welchem ein einziger Schwingung hinreichen soll. In irgend einer festgesetzten Zeit sind mehr oder weniger Schwingungen möglich, je nachdem sie schneller oder langsamer folgen, wovon, wie wir uns leicht durch eigene Erfahrung überzeugen können, die Höhe des Tones abhängt; denn während man bei den langen Pianoforte-Saiten die Schwingungen mit dem Auge wahrnehmen kann, ist dieß bei den kurzen kaum oder gar nicht möglich, und doch findet die Bewegung statt. Da nun die Geschwindigkeit dieser Bewegung mit der Höhe des Tones ab- und zunimmt, so läßt sich die Dauer derselben nicht nach der Zahl seiner Schwingungen, sondern einzig und allein nur mit Hülfe eines Normal- oder künstlichen Zeitmessers bestimmen. Je weiter endlich die schwirrende Saite sich von ihrer ursprünglichen Lage entfernt, um so stärker ist der Ton, die Zahl der Schwingungen aber, welche in der Secunde geschehen, wird auch hier nicht verändert, so lange der Ton dieselbe Höhe behält. — Ein anderes Argument gegen die Schwingungstheorie hat Drieberg von der Unsichtbarkeit des Klanges hergenommen. Zwei Töne können freilich sich nicht wie 2 : 3 u. s. w. verhalten, wohl aber sind es nur die sie hervorbringenden Schwingungszahlen oder Saitenlängen, deren Verhältniß angegeben wird. Der Sprachgebrauch ist allerdings ungenau, aber ohne lästige Weitschweifigkeit nicht abzuschaffen, auch wird kein Sachkundiger dadurch irre geführt.

§ 4. Nach Beseitigung der im vorigen Paragraph berührten Mißverständnisse möchte ich nun eigentlich verpflichtet seyn, den vorgebrachten Beweis auf die Theorie der Schwingungszahlen zu gründen, oder vielmehr den von Chladni*) gegebenen zu wiederholen, aber bei Driebergs Unkunde in diesem Fache stehen neue Mißverständnisse zu erwarten. Daher will ich mich auf die mechanischen Zahlen beschränken, und nur bei besonderer Veranlassung der Schwingungszahlen Erwähnung thun. Drieberg selbst gibt (S. 134) zu, daß man aus der Theilung der Saite Zahlenverhältnisse für die Intervalle entnehmen kann, und bezweifelt blos deren mathematische Begründung. Nun kann die Theilung der Saite, als eines aus irgend einer Anzahl möglichst klein zu denkender Bestandtheile bestehenden Ganzen, nicht das Geringste entgegenstehen, eine Bemerkung, die ich blos deshalb mache, weil Drieberg sich um die Theilbarkeit der Bestandtheile, so wie mit dem Unterschiede von Einheit und Ganzem, welche Begriffe nicht selten verwechselt werden, so viel weiß (Antikritik S. 9), und ich mich nicht einer Verwechslung von Begriffen verdächtig machen will, die er mit Recht tadelt. Uebrigens tritt auch hier in der Sache selbst keine wesentliche Aenderung ein, indem es sich blos um die Darstellung handelt.

(Fortsetzung folgt.)

*) S. 79 des angeführten Werkes.

Zur Geschichte der Musik
in der Baierischen Pfalz.

(Schluß.)

Das achte Musikfest

wurde zu Dürkheim an der Haardt am 23. und 24. Juni 1841 gefeiert. Am 1. Tage wurde ein zu diesem Feste von Aloys Schmitt besonders componirter Festgesang — in Form einer Cantate — und das Oratorium „das Weltgericht" von Friedr. Schneider gegeben.

Am zweiten Tage: 1) Symphonie in D, von Haydn; 2) Finale aus der Oper „Iphigenia in Aulis", von Gluck; 3) Ouverture zum „Sommernachtstraum", von Mendelssohn Bartholdy; 4) der Festgesang von Aloys Schmitt, auf Verlangen wiederholt; 5) Duett aus der Oper „Figaro", von Mozart, für Sopran und Tenor, 6) Fantasie für Pianoforte vorgetragen von Aloys Schmitt, 7) Schlußchor „die Himmel erzählen", aus der Schöpfung von Haydn.

Das Concert des ersten Tages dirigirte Herr Aloys Schmitt aus Frankfurt, so wie auch die Nummern 1, 3, 4 und 5 des zweiten Tages, welche Tonstücke ganz vorzüglich gut gingen, und mit allem Beifalle aufgenommen wurden.

Der Verein hat durch die Wahl des Herrn Aloys Schmitt zum Dirigenten viel gewonnen. Nur behalte man auch die Eintracht fest im Auge, denn Concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur! —

Die gewaltigen Chöre des „Weltgerichts" rollten donnernd dahin, das ganze Lokal schien mit zu erdröhnen. Chor und Orchester zählten hier über 600 Personen, worunter zwei Militair-Musiken und mehrere Künstler aus Frankfurt, Mannheim und Karlsruhe waren. —

Das Lokal wurde zu diesem Feste besonders erbaut, und faßte eine außerordentliche Anzahl Zuhörer.

Alle Mitwirkenden wurden in Dürkheim und der nahen Umgegend einlogirt, und festlich bewirthet. Zur Erhöhung der Festfeier wurde jeder der Festtage Morgens 6 Uhr mit Harmoniemusik und Kanonendonner eingeläutet. Abends 9 Uhr war Harmoniemusik vor dem beleuchteten Stadthause und auf dem Schloßberge Feuerwerk. Am zweiten Tage hatten Abends nach dem Concerte drei verschiedene Festbälle statt, deren Lokal allenthalben sinnreiche Transparente schmückten. —

Am dritten Tage, den 25. Juni, war große Lustparthie nach dem Zeltenplatze bei der Hardenburger Schloßruine mit Begleitung zweier Militair-Musiken, die Belustigungen daselbst bestanden in Gesänge, Musik, Volksspielen u. dergl. Bei der Rückkehr am Abend war die schöne Klosterruine Limburg herrlich beleuchtet und auch an verschiedenen Orten Feuerwerk! —

Das waren für Dürkheims Bewohner und für alle anwesenden Musikfreunde drei nicht leicht vergeßliche, schöne Tage.

Das neunte Musikfest

soll im Jahre 1842 zu Neustadt an der Haardt gefeiert werden. Für den ersten Tag wurde gewählt das Ora-

welchem „Judas Maccabäus", von Händel; und für den zweiten Tag: 1) Symphonie, von Beethoven, 2) Finale aus der Oper „Mitra", von Cherubini, 3) Fest-Ouvertüre, von Aloys Schmitt, zu diesem Zwecke besonders zu componiren; 4) „der Lobgesang", Symphonie-Cantate von Mendelssohn-Bartholdy —

Schluß-Erinnerung.

Es dürfte durchaus nicht zu erwähnen nöthig seyn, daß es höchst unrecht und unpassend ist, wenn, wie zu Speier und Dürkheim geschah, auswärtige Sängerinnen zu Gesangparthien zugezogen werden, zumalen es sogar noch nicht statutenwidrig ist; wir können und zwar sogar noch mit Stolz sagen, daß wir in der Pfalz mehrere Dilettantinnen besitzen, welche die Soli ausgezeichnet vorzutragen im Stande sind. Zu solchen Mißgriffen darf sich der Vorstand durchaus nicht bestimmen lassen, indem sich Einzelne verpflichtet halten muß, dem Vereine das heilige Recht seiner Statuten treu zu bewahren! —

Was ferner die Direktion angeht, dagegen wäre nichts zu erwähnen, es ist sogar dem Vereine sehr förderlich, und vom größten Nutzen, wenn ein tüchtiger auswärtiger Musiker vom Fache als Dirigent die Aufführung leitet. — Aber der Vorstand kann und soll eben so wenig aus Gefälligkeit noch aus Rücksicht Jemanden [illegible] Tonstücke dirigiren lassen, der nicht die gehörigen Kenntnisse dazu besitzt — „Der Direktor einer musikalischen Aufführung ist gewissermaßen der Repräsentant der Gesammtleistung, das Haupt des musikalischen Gesammtkörpers, welchen das Orchester bildet, deßhalb muß er eine genaue Einsicht in die Musik als Kunst besitzen, und das Wesen der musikalischen Tonsetzung insbesondere im Ganzen und im Einzelnen nach Charakter, Zeitmaß, Vortrag u. s. w. genau kennen und verstehen, daher auch Kenner der musikalischen Darstellungskunst und der Mittel dazu, d. h. der Stimmen und musikalischen Instrumente sowohl ihrer Auffassung als verschiedenen Behandlung nach, seyn, um die erforderlichen Vorschriften bei der Ausführung der Tonwerke geben zu können." —

Und so steht der Verein nun fest für alle Zeiten zur Ehre der Pfalz, er blühe mit allen andern großen Vereinen immer mehr heran, und reiche ferner nach Jahrhunderten die Liebe zum gebildeten Gesange, und trage immer mehr zur Ausbildung, Entwicklung und Veredlung der Menschheit bei! —

Palestrina.

Ueber Erziehung eines Tonkünstlers.

Lieber Freund! Du schreibst mir, daß Du beschlossen hast, Deinen Sohn der Musik zu widmen, weil Du gefunden, daß mit dieser Kunst außerordentlich günstige Aussichten verbunden sind, und bittest mich um meinen Rath. Was ich Dir darauf zu entgegnen habe, möge Dir Folgendes sagen — Hat Dein Sohn wirklich eine ursprüngliche Neigung zu dieser Kunst, so ist es wohl billig, daß Du ihn darin unterrichten läßt, ohne aber sein Loos gänzlich auf diese einseitige Neigung zu beschränken, denn die jungen Leute wissen gewöhnlich noch nicht recht, was sie eigentlich wollen.

Das Glück in der Musik ist so unsicher wie in der Lotterie, und wenn Zwei oder Drei unter der ungeheuren Zahl der Musiktreibenden das große Loos gewonnen haben, so steht hundert gegen eins zu wetten, daß mehrere Tausende sich — wenn sie nicht durchfallen — mit spärlichen Gewinnchen begnügen müssen.

Du darfst deswegen nicht glauben, daß ich jetzt die Musik geringschätze, ich weiß vielmehr, daß sie noch immer meine liebste Beschäftigung ist. Wer die Musik noch immer darum lieben wollte, weil sie ihm den Lebensunterhalt verschafft, der wäre weit davon, etwas Erhebliches darin zu leisten. Es wäre nicht viel anders, als wenn Jemand eine Braut wählte, weil sie Geld hat, da könnte kein glückliches Ehestand herauskommen. Es kommt also darauf an, Dir für den Fall zu rathen, daß Dein Sohn sich ausschließlich der Musik widmen will. Ist dieses, so ist hauptsächlich nöthig, daß Du ihn gleich Anfangs an ein mäßiges und frugales Leben gewöhnst, damit er frühzeitig lerne, sich mit Wenigem zu begnügen, um die Beschwerlichkeiten der Fremde und eines ruhlosen Strebens, nicht zu unterliegen. Bedarf er wenig, so ist für seine Selbstständigkeit, an welcher bei dem Künstler besonders viel gelegen ist, nicht viel zu fürchten. Lernt er schwer, so wäre freilich besser für ihn, sich mit einem leichten Fache zu befassen, weil das Mittelmäßige in einer Kunst keine Theilnahme erregen kann, lernt er aber vorzüglich leicht, so hast Du mit Sorgfalt zu verhüten, daß er nicht eitel und hochmüthig werde, weil dieses ihn mehr als sonst etwas unglücklich machen kann. Ueberhaupt möchte ich nicht rathen, dahin zu arbeiten, daß er sich frühzeitig zeigen könne, obgleich das Studium nach Vollkommenheit keinen Augenblick aussetzen soll. Die Vollkommenheit ist aber keines von den Dingen, die man im Fluge haschen kann. Versäume besonders nicht, daß der erste Unterricht möglichst gründlich sey, daß der Vortrag seiner Töne deutlich, rein und nett werde, daß er den Takt genau halten lerne, und daß er sich alles dessen, was er thut, genau bewußt werde. Bis nicht dieses erreicht ist, wäre es schlimm zu der Geläufigkeit zu schreiten, weil nur Unvollkommenheiten und Fehler diese Geläufigkeit aufhalten würden, eine Geläufigkeit in dergleichen Fehlern aber sich einem fremden Andern abzugewöhnen, ist eine Herkulesarbeit. In heutiger Zeit ist ein ausübender Musiker, der mit der Compositionsregeln unbekannt ist, fast so übel daran, als ein Componist, der kein Instrument anzuhalten weiß, darum wünschte ich, daß bei Deinem Sohne Ausübung und Componiren Hand in Hand ginge.

Was die unentbehrlichen Hülfsmittel sind, als Sprachkenntnisse, Rechnen und überhaupt alles das, was jedem gebildeten Menschen anständig ist, wirst Du ohnehin an Deinem Sohne nicht versäumen. Was aber die eigentlichste und höchste Weihe des Künstlers betrifft, dieses ist seine sittliche Ausbildung, die er mehr nöthig hat, als manche andere Menschen, deren Stand weniger Zufälligkeiten ausgesetzt ist. Der Künstler wird nämlich gewiß hoch emporgehoben, wo sich Jedermann vor ihm

zeigt, wo er alle möglichen Bequemlichkeiten genießt, und zu einer andern Zeit wird er in den Staub niedergeschleudert, wo ihn Jedermann verläßt, auch wohl verlacht und verspottet. Wo soll aber diejenige sittliche Ausbildung, die ihn in den Stand setzt, in der guten Zeit nicht übermüthig zu werden, und in der üblen Zeit nicht zu verzweifeln, herkommen, wenn nicht der Glaube an Gott und eine ungeheuchelte Liebe zu ihm, die heitere Hoffnung und das unerschütterliche Vertrauen zu hervorbringen? Unsere heilige christliche Religion ist zwar für jeden Stand anpassend, aber für den Künstler ist sie überdies noch eine unerschöpfliche Fundgrube, und je mehr er ihre Lehren befolgt, um so reicher wird sein Gemüth, und je seliger er wird, um so mehr kann er Andere beseligen. Was soll aber eine Kunst, welche nicht beseligen kann? — Ich weiß, daß Du meine Bemerkungen nicht übel nehmen wirst, weil Dir der Stand eines Künstlers nicht so bekannt seyn kann als mir, denn sonst würdest Du nicht um Rath gefragt haben. Ich zweifle auch keineswegs an Deinem guten Willen, weil Du deinen Sohn wahrhaft liebst, und Du mir also in den Hauptsachen nicht Unrecht geben wirst.

Dein G. Schler

Correspondenz.

Stuttgart am 2. April 1842.

Die Neuheit der Erscheinung jener französischen Berg-sänger, welche halb Europa bereist durchzogen und in ihrer Art eine gewisse Berühmtheit erlangten, erinnert mich, daß ich Ihnen noch meinen diesjährigen Bericht schulde, nämlich den Bericht von dem Leben, welches wir eben abgelaufenen Winter hindurch in der Kunst hier lebten. Ich kann nicht sagen, daß es ein betrübtes gewesen wäre, aber vermag auch in keinen frohlockenden Freudenlaut darüber auszubrechen. Viele Musik und nicht viele Musik — wie man will. Ueberall Gesang und Spiel, und kein Abend in der Woche, wo nicht, wer Verlangen nach musikalischer Abendunterhaltung hat, hier oder da sein Bedürfniß hätte befriedigen können. Nur sind die Verlangen und Bedürfnisse in der Musik leider eben so verschiedene, als in jeder andern Richtung der feineren Verhältnisse, und ich beklage es, nämlich zu Denen zu gehören, welche am Tische sitzen, wo den Dutzende von Schüsseln kreisen, und, weil sie Alles oder doch das Meiste an sich vorübergehen lassen, ungesättigt aufstehen, aber ich beklage es nicht, weil ich meine, in den Kreis der ewig Unzufriedenen mich damit zu versetzen, sondern weil ich meine, zu gesund zu seyn, um zu Krankenkost, wäre es auch nur der halb, sonderlichen Appetit besitzen zu können. Eine andere als Krankenkost aber war es, mit geringen Ausnahmen, aber nicht, aus der das kunstdurstige Herz im letzten Winter hier seine Nahrung holen konnte. Die Köche fehlten, welche das Geheimniß der Würzung besitzen, und die constitutionelle Regierung in Dingen und im Reiche der Kunstproduktion ist ein gleiches Unding wie jene am baumwollenen Heerde. Die Gelegenheiten in Masse erzeugen da meistens auch nichts Anderes als verlegene Masse. Eine Epoche des Interregnums war es, die wir durchlebten. Capellmeister Lindpaintner war fast den ganzen Winter hindurch an ein schweres Krankenbett gefesselt, und mit dem Haupte ist ja immer dem Körper der belebende Geist genommen. Nur convulsivische Zuckungen sind es, in denen er ohne jenes noch für einige Augenblicke ein scheinbares Bewußtseyn offenbart. Und Musikdirektor Molique, der sich unter den Einflüsterungen zart-weltlicher Philosophie bis zu der Ansicht aufgeschwungen zu haben scheint, als sey der Künstler nicht der Kunst wegen, sondern diese lediglich des Künstlers wegen da, und als habe dieser daher nur da die Verpflichtung thätiger Mitwirkung, wo seine lediglich im Dienste untergeordneter Ansprüche steht, — er hat sich mit der schlagenden Kraft der Rhetorik jener Philosophie, gegenüber der Logik eines Intendanz, die von Nichts fester überzeugt war als von der Wahrheit des alten „Wem Gott ein Amt gab, dem gab er auch den Verstand", schon längst von allem leitenden und energische einzugreifenden Dienste in Capelle und Oper frei zu machen und sein erstes Anstellungsdecret mit einem zweiten Commentar zu umgeben gewußt, nach welchem diese Namen fürtrefflich könnten, Anspruch auf Recht auf Gehalt und Rang selbst im Kreise eines öffentlichen Königl. oder Staats-Instituts zu machen. Zudem trat er gleich mit Beginn des Winters eine größere Reise durch den Norden von Deutschland und Holland nach England an, und haben wir nun auch Nichts dagegen, daß dem Künstler, zumal wenn er Virtuos ist, Reisen zur unerläßlichen Nothwendigkeit werden, so weiß man verschiedener Seits doch Viel dagegen haben, daß solche Reisen sich immer fast über die ganze Zeit desjenigen Theils des Jahres ausdehnen, in welchem ihre Dienste Bedürfniß werden dürfen, wo ihre vermeintliche Leistung des Lohnes wartet. Willig gestattet der Staat seinem Diener Erholung und die Freude eines größern Erwerbs an Ehre oder an Reichthum, aber niemals läßt er zu, daß er solche und jene Geschäfte darunter leide, daß jener nur dann zu seinem Befehle stehe, wenn er seiner nicht bedarf, und der zweite Erwerb dem ersten und eigentlichen Berufe vorangehe, warum soll es in der Kunst anders seyn? — bildet nicht diese da, welche Leben und ihre Pflege zur Veredlung der sie umgebenden Gesellschaft, einem eigenen, vielverzweigten, von König und Staat bedürfen Zustande anheim gegeben ist, ebenfalls einen Staat für sich, und einen Staat zwar, auf dasselbe ursprüngliche Gesetz gegründet wie jener? — Ich nehme nicht ohne Grund Gelegenheit, hier einmal ausführlicher und triftiger von der Sache zu reden, sie scheint mir von allgemeinem Interesse. Ein tüchtiger Orchester-Anführer, an der Spitze der ersten Violinen — weiß Jeder — ist einer Capelle und einer Oper, wie die unsrige, eben so nothwendig als ein tüchtiger Dirigent überhaupt, denn was nützt der Reichthum einer Capelle, wenn ihr kein Organ zu Dienste steht, mittelst dessen sie in gehöriger Klarheit auszusprechen vermag auf das Land, auf das Volk — Immer kann zum Höchsten ihr Segen nur ein halber seyn. Ein tüchtiger Orchester-Anführer, Capell-

Musikdirector, ist Hr. Molique; aber er hat sich bis auf ein gewöhnliches Mitspiel in einigen größern Opern und bis auf das Solospiel in den Capellconcerten frei zu machen gewußt von allen eigentlichen, ihm als solchem obliegenden Orchesterdienste, und muß nun auch jenes ziemlich ganz entkleiden, wenn er den größten Theil des Winters hindurch sich auf Reisen befindet. — Liegt nicht hierin der wesentlichste Nachtheil, der daraus für das Institut der Capelle und Oper und in zweiter Instanz für die gesammte Kunstpflege hier erwächst, auf der Hand? — Ich meine, denn ein zweiter tüchtiger Orchesteranführer ist außer ihm nicht da. Der Künstler muß reisen! — Es ist wahr, aber mit dieser Nothwendigkeit kann auch nicht zum den Dienst aufgehoben werden, zu dem er sich verpflichtet hat. Was dadurch aufgehoben werden kann, scheint einzig diese Verpflichtung selbst, und wenn das, stück die Oberleitung eines Kunstinstituts noch bald für anderweitige Vertheilung des nöthigen Dienstes sorgen. Seit vier Jahren hat unser Publikum von der Anstellung Moliques bei hiesiger Capelle keinen andern Vortheil mehr gehabt, als daß er, wenn er fortgeht auf Reisen, zum Trost-Abschiede, und wenn er wieder kommt zum freundlichen Guten Tag zwei seiner bisher Concerte in den Capell-Concerten vorträgt, und dafür bezieht er 1600 fl. Gehalt. Das geht nun freilich das Publikum nichts an, denn die Capelle ist eine Königliche, und wenn auch mehr Spaziergänger mit diesem oder jenem Titel und auf wie viel Gehalt hier im ihres Namens willen dabei angestellt werden, so hat Niemand das Recht, irgend welche Klage darüber zu erheben, und die Kunst und muß jede Unterstützung und Aufmunterung von guten Künstlern sogar mit Dank bemerken, allein wenn es sich um die Leistungen eines ganzen Kunstinstituts, um die Betrachtung seines Wirkens und Gedeihens handelt, so darf gerechterweise wohl die Frage aufgeworfen werden, wie es um dieses und aus demselben entstehen, über welches alle Vollkommenheit die Leistung führen muß? — Und ich rede von Herrn Molique hier nur in seiner Eigenschaft als Orchester-Anführer, als Capell-Musikdirector, als dem ersten vorragenden Rathe in dem Ministerium, das die hiesige Capelle, und dessen der Minister, der Capellmeister, niemals zu entbehren vermag. Soll nicht bis zwei letzten Capellmeister heraus sein Mangel gefühlt werden, dessen Dienstes aber auch Niemand, der das Institut, und wenn es da ist, wahrscheinlich hat, sich einzurichten, denn er weiß, daß ein Nachfolger seiner wartet. Handelt es sich doch bei einem Orchester-Anführer, dem Musikdirector, nicht etwa auch blos um einen ersten, guten Geiger, sondern um zugleich kunstpolizeilichen und kunstmoralischen Einfluß seiner Seits auf das übrige Personal, von welchen der Capellmeister hauptsächlich nur auf die Opern zu leiten vermag, und ich spreche davon hier insbesondere weil gerade in diesem Winter der Nachtheil jener, gewiß beispiellosen Verhältnisse recht fühlbar war. Sich selbst überlassen erschien, die erwähnten Abstracten, gleichsam die Capelle und läßt sich bei der seltenen Vollkommenheit, zu der sie unter Lindpaintners Leitung in Wahrheit herangediehen, auch einige Zeit wohl einem solchen Zustande ohne

Furcht und Bedenken nachsehen, so müssen bei längerem Andauern die Folgen doch und um desto gewisser zwar eintreten. In der Noth versuchte allerdings Musikdirector Lachner das Ruder zu ergreifen, um das schwankende Boot wenigstens mit einiger Sicherheit über die Klippen der Wellen, die zu ihm herumschlingen, hinwegzuführen, allein kaum in der Genesung von einer länger denn ein halb Jahr gedauerten hitzigen Kopfkrankheit begriffen, beschäftigte ihn wohl doch die Sorge für die Zukunft, die ihn auch jetzt seinen Abschied zu nehmen veranlaßt hat, um in Zukunft an der Seite seines Bruders in der Königl. Capelle zu München als Musikdirector zu fungiren.

Und ist da unter die Gewalt der Umstände nicht allein das Repertoir der Oper, sondern auch den stets viel besuchten regelmäßigen Abonnements-Concerten der Hofcapelle, deren immer 12 im Jahre statt haben, schien seine allgemeinhin kräftig belebende Befriedigung zu entgehen. Der Sinfonien und überhaupt größern Orchesterwerke waren weniger, und dagegen häufte sich die bloße Solo-manie der concertirenden Instrumente und Stimmen, die das „große Capellconcert" dann aber mit der Unzahl von kleinen Unterhaltungen in eine Cathegorie herabdrückte. Mozarts Requiem am Palmsonntage dürfte das einzige Prachtstück seyn, welche die Erinnerung zu einer besondern Hervorhebung verpflichten, wenn nur auch sie an und für sich nicht wieder zu so mancherlei Bedenken übrigens Veranlassung gegeben hätte. Ebenso sind mehrere neue Opern zur Aufführung bereit und sind nur bereitet worden, aber wo nur gewohnte Kräfte zu brauchen sind, ist's gefährlich, ein Ungewohntes schon zu bieten. Erst in den letzten Tagen traten endlich Lortzings „beiden Schützen" in die Scene, und da mit ihnen auch Capellmeister Lindpaintner wieder zur Freude des Hauses am Directionspulte erschien, so werden wir in schnellster Folge mehreren anderen Neuigkeiten entgegen zu sehen haben, als „Lucretia Borgia" u. a. Man kann nicht sagen, daß Lortzing auch mit seiner Oper die Frische des „Czaar und Zimmermann" erreicht hätte, aber der glücklichen Momente enthält sie gleichwohl manche und viele, und angenehmerhaft wird der Componist in diesem leichten Dettersdorfschen Genre immer nichts eigentlich Mißlungenes liefern können, da man seinem Tacte — möchte ich sagen — anfühlt, daß mit dem ersten Herauskrücken seines Talents dasselbe auch die rechte, unverzagte Richtung nahm.

Von Gästen wurden wir ebenfalls in diesem Winter nur sehr sparsam bedacht, und ich möchte auch nicht behaupten, daß daran ein sonderlicher Verlust zu beklagen wäre, denn womit heutzutage die Concertgeber ihre Säle füllen zu müssen meinen, dadurch kann ein wirkliches und reines Kunstinteresse niemals gefördert werden, und vor was das Kind der angehenden, verdorbenen Epoche bewahrt sollte man wünschen soll, daß auch das Publikum den Einflüssen solcher im Bezug auf die Kunst niemals ausgesetzt seyn möchte. Die letzten der Gäste waren Lortzings schon erwähnte französische Bergsänger, jedoch nur nicht von den 40, welche früher in gemeinschaftlichem Chor Deutschland, England, Rußland ec. durchzogen, und die sich ankündigen als die acht ersten Zöglinge des Confer-

vatoriums für Volksgesang in Wagnereck. Was sich vom musikalischer Seite gegen die Sänger sagen ließ, in der That ihre Erscheinung schon erweckt Gedanken. Das Zyrnäus-Gebirge findet uns seine Sänger, das ist ein Theil von seinem Herzen. Sänger sind die unmittelbaren Abgeordneten; sie repräsentiren das Gemüth ihres Vaterlandes. Es ist schwer, Musik zu beschreiben. Die Pyrenäen- und National-Melodien der acht Bergsänger im Ensemble, das sie am Donnerstag im K. Redouten-Saale vor einer hohen und zahlreichen Versammlung gaben, erinnerten weder an die Kuhreigen-Melodien der Schweizer Sennen, noch an das Jodeln, die Ländler der Tyroler; sie waren ganz eigenthümlich. Man möchte sie wohl in den dunkeln, Stimmen weckenden und hallenden Halden ihres Gebirges selbst hören. Manches klang in seinen Molltönen schwächlich, hemmwehmüthig, Anderes fromm kirchlichen Weisen entnommen, wo denn das Volk da und dort, fast Schulmann-Liedchen, Choräle zum Morgensegen singt. Noch Anderes hatte den dithyrambischen Militär-Charakter. Ein Gesang streifte an die Marseillaise. Daß die Sänger unter dem Einfluß eines Conservatoriums gestanden, merkte man, denn das Volk singt naturgemäß wohl drei- oder nicht vierstimmig, kontrapunktisch. Doch waren die Sätze nicht eben streng schulgerecht. Ihr Vortrag war sehr sorgfältig. Schatten, Licht, Verschmelzungen, ein schlagendes Forte und ein entschwindendes, fast unnachahmliches Piano, letzteres ihre Glanzseite. Dazu halfen die bei ihrer geistigen Stärke dennoch weichen Organe. Den angestammten Provinzial-Geschmack ließ man gelten. Die Baritone und der Tenor hielten sich gut, dem Baß hält man mehr Grundgewalt gewünscht. Die Stimmen kommen durch ihre frische Naturkraft, wie überhaupt die ganze Production ans Herz. Man durfte Nichts ursprünglich, specifisch Neues, Naives in einer Zeit, die mehr am Gewohnten, Durchgekäuten, Guten und Schlechten zehrt, willkommen heißen. Mit aber der Kunst- und Lebens-Einfluß immer auch Etwas zu prätiren ist, so war der Knaben-Sopran von einer schneidenden Gewalt, ein Piccolo in der Vokal-Begleitung, und dabei ... so oft der Knaben, detonirend, dem musikalischen Ohr wehthuend. In der Musik bildet und bloß Annähernde die größten Dissonanzen. B.

Feuilleton.

Noch einmal über die Sage zur Ouverture „Don Juans“

Große Ideen nehmen sich kleine Mährchen an. Der Haufe kann sich den Gedanken nicht erwehren, daß Personen in irgend einem Connexion mit außergewöhnlichen Wesen stehen, und unter dem Einflusse geheimnißvoller Geschicke. Ihre ungewöhnliche Erscheinung findet sich in ihrer Sphäre nicht erklärt; eine magische geheimnißvolle Beleuchtung und wird von allerhand Gebilden umgaukelt. Diese Beleuchtung und diese Gebilde haben einen romantischen Reiz, aber sie ermangeln größtentheils jeder historischen Beglaubigung, und bleiben eben deshalb bloß als Mährchen oder Anekdoten eine Geltung erlangen.

Es knüpfen sich an Mozart zwei poetische Sagen. Die Eine, sein Requiem betreffend, ist ganz geeignet, poetischen Reiz, und wird auch von Dichtern umkleidet; die Andere aber, die Ouverture zu Don Juan betreffend, ist durch Mozart selbst widerlegt und aufgeklärt.

In Mozarts eigenhändigem Tagebuche und thematischem Anfangs seiner Compositionen steht S. 22:

Nr. 69. Il dissoluto punito o il Don Giovanni, opera buffa in 2 Atti (1787 den 28. October in Prag) — Pezzi di Musica 24. Attori, Signore: Teresa Saporiti, Bondini, e Micelli Signori: Luigi Bassi, Baglioni e Lolli.

Und Seite 33 ist die Ouverture geschrieben. Gottfried Weber, der selbst eine gewichtige Stimme hat, citirt dies in der Cäcilia, Heft 21, und giebt folgende Anmerkung dazu: „Wie recht schnelle Kunstfertigkeit erscheint es demnach, wenn in Mozarts Biographie von Nissen das possirliche Märchen — und zwar als eine ganz zuverlässige Thatsache erzählt wird, Mozart habe am Mitternacht vor der ersten Aufführung am 4. November sich angeschickt, die Ouverture zu componiren, und als am folgenden Abende die Aufführung anfangen sollte, habe das versammelte Publikum noch eine Weile warten müssen, bis das Kopiren der Stimmen fertig geworden, indeß Mozarts Tagebuch unwiderleglich die Ouverture als schon 8 Tage früher componirt ausführt und in Nissen deutlich abbildet“ — „Das ist die Ehrfurcht, mit welcher man eine Biographie Mozarts schreibt“, schließt Weber etwas bitter.

Außer diesem Zeugnisse Webers und Mozarts selbst sei nur noch erwähnt, daß die Stimmen dieser Ouverture bis vor 24 Stunden ausgeschrieben zur Zeit in Münchens Besitz vorhanden ist. — Das Wahre mag, wie immer, auch hier in der Mitte liegen, daß nämlich die Ouverture schon früher componirt, jedoch die Abschreiber erst am Abende der Aufführung fertig wurden.

Emil Naschold.

In Bezug auf den oben besprochenen Gegenstand hat uns ein höchst achtungswerther Mann und Künstler, in dessen Zeugniß wir ein vollkommenes Vertrauen setzen können, eine Mittheilung gemacht, welche allen Zweifeln über die streitige Sache ein Ende machen dürfte. Mozart wohnte im Sommer und Herbst des Jahres 1787 bei dem Duschek'schen Eheleuten, mit denen er in einem freundschaftlichen Verhältnisse stand (bekanntlich war Duschek ein ausgezeichneter Clavierspieler und seine Gemahlin eine treffliche Sängerin), auf ihrem reizenden ländlichen Besitzthum Bertramka, die zunächst des Augezder-Thores von Prag auf einer Anhöhe gelegen ist. Drei Tage vor der Aufführung des Don Juan war es, daß er in dem dortigen Garten mit mehreren Bekannten sehr eifrig Kegel spielte, ganz vergessend, daß die Ouverture noch nicht componirt sey. Da nahm ihn der endlich besorgte Duschek bei Seite, gab ihm zu, daß es nun die höchste Zeit sey, an das Componiren der Ouverture zu denken, wenn die Aufführung der Oper an dem bestimmten Tage nicht ganz unmöglich werden sollte. Mozart gab ihm Recht, und bat ihn, mit in sein Zimmer zu gehen. „Ich werde Ihnen drei Ouverturen vorspielen, welche ich im Kopfe fertig habe“ — sagte er zu seinem Freunde — „wählen Sie nun eine davon gefälligst, die werde ich niederschreiben.“ — Die von Duschek gewählte schrieb er sogleich in die Partitur nieder, und allerdings hatten die Abschreiber Mühe, mit dem Ausschreiben der Stimmen zur gehörigen Zeit fertig zu werden.

So wurde die Sache unserem Gewährsmanne von der Sängerin Duschek selbst mitgetheilt.

Welch ein unersetzlicher Schade ist es, daß Mozart nicht auch die zwei andern Ouverturen aufgeschrieben hat! — Die Oper kann also allerdings am 28. October, wie es im Tagebuche steht, fertig geworden seyn, die Ouverture aber wurde erst 3 Tage vor der Aufführung geschrieben.

(K. O. u. R.) Die Red.

Kleine Zeitung.

Breslau den 23. März. In der hiesigen musikalischen Welt erregt fortwährend der „Liebesdrank“ eine Composition Sr. Hoheit des Herzogs Eugen von Württemberg, sehr großes Interesse

Unser etwas geräumiges Schauspielhaus ist bei jeder Aufführung desselben überfüllt. Der Charakter der ernsten [illegible] Musik ist ganz romantisch und verräth ein ungewöhnliches Studium der größern deutschen und italienischen Meister. Die Oper ist binnen kurzer Zeit bereits zweimal aufgeführt worden und wird bei dem einstimmigen Beifall, den sie erhält, ein dauerndes Zugstück unseres Repertoirs bleiben. Auch die äußere Ausstattung (die Decorationen und Kostüme) zeigt eine hier ungewohnte Pracht. Ueber die Oper selbst ein Näheres mit Nächstem.

Rom am 18. März. Vorgestern fand hier das von Hrn. Hiller (aus Frankfurt) veranstaltete Concert für den Kölner Dombau bei übervollem Saale statt. Die vom Papst [illegible] ganz unabsichtlich gegebene Erlaubniß und das allgemeine Interesse, welches dasselbe erregte, waren erfreuliche Erscheinungen. Der Gesangverein der deutschen Künstler unter Hillers Leitung machte Furore. Hiller selbst, als Dirigent, Componist und Pianist thätig eingreifend, hatte außer einigen italienischen Musikstücken die Meisterwerke der gediegenen deutschen Componisten, zum Theil hier nie gehört, mit Geschmack nebeneinander gestellt. —

Anekdote.

Der italienische Sänger Guadagni war eben so berühmt wegen seines großen Talentes, wie wegen seines Hochmuthes; das Letztere verschaffte ihm große Reichthümer, denn dieser zog ihm mitunter gewaltige Kränkungen zu. Folgendes geschah ihm zu Parma. Der Herzog, welcher ihn gern hörte, hatte sein ausgezeichnetes Talent zuerst vornehmen herzoglichen Cavalieren gepriesen, welche seinen Hof besuchten. Ein solches Anerbieten [illegible] seinen Ruf zu rechtfertigen, dem Sänger aber, welchem die Franzosen nicht lieben [illegible], schien ganz unbegreiflich und spielte auch schlecht, wobei ihm eine Heiserkeit als Vorwand diente. Der Herzog gewährte ihm acht Tage, dann mußte er wieder auftreten, aber er sang noch schlechter als das erstemal. Ein neuer Aufschub ward ihm gestattet, als er aber endlich in einem Concerte bei Hofe singen sollte, war er nirgends zu finden — er war auf die Jagd gegangen. Wüthend über diese Unverschämtheit ließ der Herzog den Sänger fest verhaften und zwar mit dem Befehle ihm acht Tage nichts als Brod und Wasser zu reichen. Diese Anordnung behagte Guadagni keineswegs, denn er war noch lüsterner als hochmüthig. Am ersten Tage ward ihm endlich in seinem Kerker ein köstliches Mahl aufgetragen und ein Diener bekam Befehl, ihm dabei Gesellschaft zu leisten. In dem Augenblicke aber, als der ausgehungerte Gefangene über die Speisen herfallen wollte, hielt sein Tischgesellschafter ihn zurück. „Einen Augenblick, mein Herr" sprach er, „ich habe ferneren Befehl. Sie dürfen eher [illegible] essen, als bis Sie uns etwas vorgesungen haben werden." — „Ich singen? wie kann ich singen, ich sterbe ja vor Hunger." — „Gleichviel, erst nachdem Sie gesungen haben, dürfen Sie essen." Guadagni sang, der Diener wollte sich hierauf entfernen — „Wie, Sie wollen fort? Wollen Sie mir nicht bei Tische Gesellschaft leisten?" fragte der Sänger — „Keine" entgegnete Jener lakonisch, „ich habe keine Zeit, denn ich muß heute noch drei Spitzbuben hängen." — „Wie, Sie wären — — der Scharfrichter?" „Ihnen zu dienen. Sie wollten nicht auf den Befehl des Herzogs singen — jetzt haben Sie dem Henker etwas vorsingen müssen." Die Sache ward schnell bekannt und Guadagni sah sich genöthigt, seine Schande fern von Italien zu verbergen.

Miscellen.

Neben Mangel an [illegible] beim Unterricht. Nicht allein vor langer Zeit [illegible], auch jetzt hat man den [illegible] den Vorwurf gemacht, daß sie ihren Schülern das Wahrhafte des Wissens oder der [illegible] vorenthalten, wenn [illegible] als der Meister nicht mehr im [illegible] ist und sich fürchtet, er möchte [illegible] seines einzigen

Geheimnisses nicht mehr so viel gelten. Hat aber der Meister durch sein ganzes Leben mit aufrichtigem Eifer an seiner Fortbildung gearbeitet, so kann er, besonders was das Eigenthümliche betrifft, verlangen, daß sein Nachfolger [illegible] es nicht ohne Weiteres [illegible] und vielleicht nur noch mehr oder so langen Zeitraume [illegible] verkannt werden, den er just fühlt; denn was die Summe alles des mit dem Geiste Erworbenen macht den Werth des Menschen aus, so bringt er alles selbst weiterschreitend, als [illegible] Grund, sich zu begnügen, oder soll er etwa seinem Nachfolger sein Wissen nicht gönnen wollen? Solch eine Befürchtung wäre die kläglichste Täuschung, denn eben ein Vermächtniß [illegible] Lebens, etwas deutlich zu machen, ist das vorzüglichste Bildungsmittel für uns selbst. Und welch' eine innige Freundschaft besteht gewöhnlich zwischen dem aufrichtigen Lehrer und dem aufmerksamen Schüler! Es ist so Verlangen des Geistes, und sie treten in ein ähnliches Verhältniß wie Vater und Sohn. Und welch' ein Unterschied ist zwischen dem eingebildeten Verlieren eines zeitlichen Vortheiles, und der Aussicht, in den Seelen der Zöglinge auch nach dem Tode fortzuleben!

(Ursprung des „Noch so viel Leiden"). Man erzählt sich eine Anekdote, welche nichts weniger bezweckt, als Rossini das Eigenthum einer seiner beliebtesten Melodien zu rauben. Ein Componist, Namens Zanon, der in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Florenz in hohem Ansehen stand, verlor plötzlich wie unser Beethoven das Gehör. Er wendete sich an alle Aerzte der Stadt, vergebens; endlich flüchtete er noch [illegible]. Man geschah ein Wunder zu seinen Gunsten; er bekam sein Gehör wieder und componirte in seiner Dankbarkeit gegen die heilige Madonna in Begeisterung zu deren Preise einen Chor, der unter dem Namen Laudate della santa Casa am 25 August 1777 zum ersten Mal gesungen wurde. Dieser Chor ward seitdem alle Jahre bei dem Feste der Madonna wiederholt und auch Rossini, der einmal dabei zugegen war, machte die Melodie einen solchen Eindruck, daß er [illegible] ausrief: „Ich nehme das Gute, wo ich es finde" und flickte sie in seinen „Tancred" ein, wo sie so viel Bewunderung gefunden hat. Das wäre das berühmte „Noch so viel Leiden 2c."

(Ueber Fugen-Vortrag.) Wer da weiß, mit welchem Kopfzerbrechen [illegible] die Composition einer Fuge [illegible] werden muß, damit die Arbeit vollbracht werden kann, der muß mit innigem Bedauern bemerken, mit welchem Leichtsinn Fugen zuweilen bei der Aufführung behandelt werden. Wahrscheinlich liegt eine falsche Voraussetzung zum Grunde, welche darin besteht, daß man glaubt, die Kunst der Fuge bestehe nur in der [illegible], und daß die möglichste [illegible] gewiß noch [illegible] eben schwer zu erfüllen ist, denn bisher mangeln [illegible] die Wirkung derselben ist. Wem zu Liebe soll nun also solcher Anfang der Fugen geschehen? Dem Kenner zu Liebe wohl nicht, denn dieser [illegible]; den Laien in der Kunst auch nicht zu Liebe, denn diesem würde jedes andere Stück lieber sein. Vermuthlich wohl es also den Halbkennern zu Gefallen geschehen; aber sogar diese würden, wenn sie aufrichtig sein wollten, gestehen müssen, daß sie nur, um für Kenner gehalten zu werden, beistimmen, denn auch ihnen mußte die übereilte Fuge oft ein Chaos erscheinen. — Werden aber Fugen sogar in der Kirche mit Übereilung vorgetragen, so ist es auch [illegible] gegen die Würde des Ortes und gegen den Sinn aller Religion. Es will damit nicht gesagt sein, daß das schleppendste Tempo genommen werden soll, sondern ein solches, wo jeder Ton deutlich und bestimmt gehört werden kann, wobei die dazugehörige Energie nicht ausgeschlossen zu sein braucht. Es ist ein ernster Geist, der in den Fugen herrscht, und sie fordern daher auch einen ernsten Vortrag, wenn sie die gehörige Wirkung machen sollen. Wer aber etwas Lustiges hören will, soll es in andern beliebigen [illegible], nur nicht in der Kirche thun.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 16. 21. April 1842.

Versuch

einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen monochordischen Zahlenverhältnisse.

(Fortsetzung.)

§. 5. Zwischen den Intervallen und den ihnen entsprechenden Saitenlängen findet eine unverkennbare Analogie statt. Daß irgend welcher Saitentheil einem gegebenen Intervalle des Quadranten entsprechen muß, versteht sich wohl von selbst; die Frage ist nur die, wie man ihn findet. Auf der Violine¹) bedienen wir uns dazu des Gehörs, nicht so auf der Guitarre, da sind die Bünde [illegible], welche der Instrumentenmacher nach einer mathematisch begründeten Construction gefertigt hat, indem er auf irgend einem Maaßstabe dessen Länge beliebig ist, zuerst $^{18}/_{17}$ und dann wiederum $^{17}/_{18}$ abschneidet, bis 11 so angegebener Weise fortfahrend auf einen durch die Potenz $(^{17}/_{18})^{12}$ zu bezeichnenden Theil gelangt, der etwas größer ist als die Hälfte des Maaßstabes, und in zwölf Theile abnehmender Größe eingetheilt war, deren Verhältnisse er vermittelst der bekannten auf Ähnlichkeit der Dreiecke sich stützenden Construction auf die Hälfte der Guitarrsaite überträgt, durch welches letztere Verfahren der Überschuß über die Hälfte der Grundsaite beseitigt und gleichmäßig vertheilt wurde. — Hieraus folgt wo nicht die Sicherstellung des Verhältnisses 1 : 2 doch wenigstens die Möglichkeit, die musikalischen Intervalle auf mathematischem Wege zu construiren, während Deleberg allein die sogenannte symphonische Stimmung für wahrhaft gehalten wissen will. Verfolgen wir aber die Analogie zwischen Intervall und Saitenlänge, so wird sich das Gegentheil sogleich ergeben. Unter übrigens gleichen Bedingungen geben gleich lange Saiten gleich hohe Töne, mit abnehmender Länge der Saiten nehmen die Töne an Höhe zu, und umgekehrt. Je näher das Verhältniß zweier Töne dem Einklange kommt, um so mehr nähert sich das der Saitenlängen der Einheit, so daß engen Intervallen auch enge Saitenverhältnisse entsprechen, d. h. zwischen welche sich relativ wenig andere einschieben lassen. Werden demnach zwei an Weite verschiedene Intervalle mit einander verglichen, so wird sich das monochordische Verhältniß ebenso in das des weitern einschieben lassen, als der höhere Gränzton des engeren Intervalls zwischen die Gränztöne des weitern fallen wird. Sobald wir die Intervalle nach der Größe ihres Umfanges in weite und enge eintheilen, so wird dieser Eintheilung der Intervalle die der monochordischen Verhältnisse völlig parallel laufen. Nehmen wir zur nähern Bestimmung der Begriffe von weit und eng irgend ein Normalintervall an, so werden diesem beide Prädikate ab- und zugesprochen werden müssen, so daß es sich zwischen ihnen unentschieden in der Mitte hält, und sich weder zu dem einen noch dem andern Extreme hinneigt. Diesem Normalintervall wird, wenn es richtig gewählt worden, ein Normalverhältniß der Saitentheilung entsprechen müssen, welches gerade dieselben Eigenschaften hat, nämlich die Gränze zwischen weit und eng so unentschieden zu bezeichnen, daß man keines der beiden Prädikate ausschließend darauf anwenden kann. Unter den engsten Intervallen finden sich die melodischen in Bezug

1) Wenn ich hier von Violine und Guitarre spreche, so geschieht es lediglich in der Absicht, den Standpunkt der [illegible] zu bezeichnen. Auf der Anwendung der [illegible] gehe ich durchaus keine Schlußfolgerung; [illegible] Verhältnisse 1 : 2 [illegible] noch immer als problematisch an. Wenn ich behaupte, daß mit der Einrichtung der [illegible] die Möglichkeit einer [illegible] der Intervalle [illegible], so lasse ich es dennoch dahingestellt seyn, ob die dadurch erlangten Resultate auch mathematisch genau seyen, oder sich annähernd so, daß das Gehör das Fehlende nicht zu ermessen im Stande wäre. Endlich lege ich auch auf letzterwähnte Schlußfolgerung, da sie auf einer Art von künstlichem Experiment beruht, kein sonderliches Gewicht, so daß ich sie mehr zur Einleitung als zum Beweise selbst gehörig betrachtet wissen will. Der eigentliche Beweis dagegen stützt sich durchaus nicht auf die Genauigkeit der Experimente, sondern vielmehr auf die Begriffe von hoch und tief, die sich nicht anders definiren lassen, als indem wir auf die Beschaffenheit der sie hervorbringenden Tonwerkzeuge Rücksicht nehmen. Jedermann ist darüber einverstanden, daß den Tönen das Prädicat hoch oder tief zukommt, je nachdem sie bei gleicher Spannung von kürzern oder längern Saiten gleicher Beschaffenheit erzeugt werden. Mit den Blasinstrumenten verhält es sich auf ähnliche Weise. Da es bei den Begriffen von hoch und tief auf das Mehr oder Minder ankommt, und dieselben lediglich auf Vergleichung beruhen, so kann es sich mit ihnen nicht wie mit der Vorstellung von der Farbe verhalten, welche die Deutlichkeit des Begriffes ausschließt. So läßt sich z. B. die Vorstellung der blauen Farbe festhalten, ohne daß es dazu der Vergleichung mit einer andern bedürfte. Ein Ton ist nur hoch oder tief verglichen mit einem andern.

auf harmonischen Zusammenhang 6) dissonirenden Tonverhältnisse, aus ihnen entsprechen wiederum die engsten der monochordischen Verhältnisse. Unter den weiteren befinden sich ebensowohl Consonanzen als Dissonanzen, was gerade eben so bei den Verhältnissen der Saitenlängen der Fall ist, so daß sich überhaupt kein Vergleichungspunkt denken läßt, der gegen die von uns behauptete Analogie spräche. Mithin müssen die übrigen Intervalle, welche sich unter allen übrigen als Normalintervall charakterisiren, nach gerade das Verhältniß der Saitentheilung zukommen müssen, welches sich unter allen andern denkbaren, davon [illegible] sind, durch den Stempel der Normalität auf die oben angegebene Weise auszeichnet.

§ 6. Welches unter den reinen Intervallen als Normal-Intervall zu betrachten sey, wird nicht sowohl das Gehör als die Stellung, welche ein solches Intervall im musikalischen System einnimmt, entscheiden können. Eins der consonirenden wird es allerdings seyn müssen, da die dissonirenden nur insofern ihre Anwendung finden, als sie sich auf jene beziehen, welche zuletzt doch immer den Sieg über diese davontragen müssen. Aus den consonirenden Intervallen würden wir für unsern Zweck wiederum nur das vollkommenste gebrauchen können. Dies wäre der Einklang, wenn dieser überhaupt ein Intervall zu nennen ist 7). Da aber hier nur von solchen Intervallen die Rede ist, welche durch Saitentheilung erlangt werden soll, so wird das gesuchte Intervall das dem Einklange zunächst stehende seyn müssen. Dafür gilt bekanntlich das der Octave, welche als eine bloße Wiederholung des Grundtons in einer Art von verjüngtem Maßstabe 8) betrachtet, und deshalb mit denselben Notennamen bezeichnet zu werden pflegt. Daß diese Betrachtungsweise die richtige sey, ergiebt sich aus folgender, auf die Beschaffenheit der diatonischen Leiter gegründeten, Beweisführung. Um aber hier so wenig als möglich vorauszusetzen, müssen wir auf die Entstehung jener Leiter zurückgehen. Wenn man nämlich vom Grundton die Octave und von dieser wieder die Octave und so fort aufwärts oder abwärts nehmen wollte, so würde man außer den Octavenverhältnissen und deren Zusammensetzungen zu keinen neuen Intervallen, mithin zu keiner Tonleiter gelangen, zu deren Construction noch irgend ein anderes Intervall erfordert wird. Es bietet sich nun füglich die Quinte, als nächste Consonanz, dazu an, aus deren mehrfacher Anwendung zugleich die Dissonanzen hervorgehen werden, deren Natur eben darin besteht, sich in wieder unmittelbarer Beziehung 9) zu dem Tone zu befinden, von welchem man ausgeht. Wenn wir nun z. B. von F eine Reihe Quinten aufwärts, und zwar vorläufig nur folgende

F c g d a e h

stimmen, und die dadurch erhaltenen Töne auf die erste Octave reduciren, so erhalten wir eine Tonreihe F G A h c d e von der Beschaffenheit, daß überhaupt nur zweierlei Verhältnisse je zweier unmittelbar benachbarter Töne, das eine von F—G, das andere von h—c, unter den aus Quinten völlig gleicher Größe hervorgegangenen Tonverhältnissen angetroffen sind. Wollen wir aber von h nach fis, so würden wir in dem Intervalle F—Fis, insofern wir bis jetzt noch nicht wissen, ob es dem von h—c gleiche, ein drittes Verhältniß, nämlich das der Modification eines in der zuerst aufgestellten Reihe vorkommenden Tones erhalten haben, eine Modification, welche, wenn wir in angegebener Weise quintenweise fortfahren, auch alle übrigen, und dabei dieses auch die bereits ein oder mehrmals modificirten Töne, treffen würde, ohne daß wir diesem ins Unendliche fortgehenden Proceß eine andere, als willkührliche Gränze zu setzen vermöchten. Dagegen schließt sich die aus sieben der Octave fallenden Tönen bestehende Tonreihe zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen ab, dessen Ergänzung aus der so oben beschriebenen besondern Natur des ausgeschlossenen Intervalles F—Fis sich ohne unser Zuthun von selbst ergiebt. Anstatt die Quinten aufwärts zu nehmen, könnten wir sie auch nach der Tiefe zu stimmen und die durch dieses Verfahren gefundenen Töne in dieselbe Octave, wie oben, nämlich in die erste über dem Anfangstone, übertragen, so daß wir von h ausgehend h e a d g c f erhalten haben würden. Hieraus geht hervor, daß, wenn wir aus gegenwärtigem Standpunkt die Betrachtung nicht hinausgehen, wir das Ergebniß der bisherigen Entwickelung etwa in folgender Weise zu bezeichnen haben:

— — — G E F G A h c d e f g

womit angedeutet werden soll, daß wir zwar die in der diatonischen Reihe stattfindende Folge von großen und kleinen Tonstufen, deren Inhalt darin besteht, daß zwischen je zwei kleine abwechselnd zwei und drei große fallen, durch die Quintenprogression erhalten, dagegen aber den Anfangston 10) irgend einer aus jener Reihe zu entnehmenden

6) Der consonirenden und dissonirenden Intervalle geschieht hier noch nachträglich Erwähnung, weil der Vollständigkeit wegen, da uns [illegible] als [illegible] Vergleichung [illegible] Ergebniß unserer Behauptungen entgegen wäre. Den Zusammenhang zwischen Normalintervall und Normal-Saitenverhältniß aber ergab sie unabhängig von der zuletzt angestellten Betrachtung.

7) Chladni S. 73.

8) In Betracht dessen, daß die menschlichen Stimmen in Jugend- oder mehr [illegible] Töne hervorzubringen geeignet ist, und zwei solcher Umfänge nach aneinander liegende Stimmen denselben Ton nur im Octavenverhältniß gegen einander anzugeben vermögen, könnte die im Texte gemachte Vergleichung ohne weitern Beweis gebraucht werden.

9) Diese Beziehung ist hier in rein musikalischem Sinne zu fassen. Daß die Dissonanzen der Auflösung bedürfen, ist Thatsache. Daß die Quinte eine Consonanz seyn muß, soll § 9 bewiesen werden, obschon dieser Beweis auch hier stehen könnte. Vorgreifend: daß die Quinte nach der Octave das nächste der consonirenden Verhältnisse ist.

10) Drieberg, S. 21, ist der Meinung, daß aus der von ihm sogenannten Stimmung der Quintenleiter c f c g d a e h c̄ hervorgehe, als er dadurch erhält, daß er von dem Tone c aus eine sogenannte Quarte und eben solche Quinte stimmt, weigern sich, wenn es ihm darauf ankommt, irgend eine gegebene Reihe von Tönen zu stimmen, sich nicht das Geringste [illegible]. Hätte er aber diese Quinten gestimmt, so würde er aufwärts gehend als Quinte von h nicht c̄ sondern fis erhalten haben. Daß hier c der Grundton ist, beweist übrigens uns nicht die sogenannte Stim-

Tonleiter noch nicht ermittelt haben, ohne Ermittelung, deren wir nicht bedürfen. — Nehmen wir nun aus oben aufgestellter Reihe irgend einen Complexus von Tönen, z. B. a h c d e f g a, heraus, so läßt sich dieser mit Beibehaltung derselben Stufenfolge und gleichmäßigen Erhöhung oder Erniedrigung aller Töne in eine der höhern oder tiefern Octaven übertragen, ohne daß, wie bei allen andern Uebertragungen der Art geschieht, irgend ein oder mehrere Töne aus der diatonischen Reihe herausfallen, und wir auf Intervalle der Art wie F — Fis kommen. Ueberhaupt wird durch Uebertragung in eine andere Octave weder eine Melodie, welcher Art sie irgend sey, noch deren Tonart verändert, sondern nur in einem höhern Tonfache wiederholt. Aus demselben Grunde giebt die Octave einen eben so vollkommenen Tonschluß als der Grundton selbst, so daß die Tonverhältnisse Einklang und Octave beide die Identität oder Tonconsonanz obschon auf äußerlich verschiedene Weise darstellen, und deshalb einander so vollkommen gegenüberstehen, daß keines von ihnen die Neigung in das andere überzugehen äußert, indem sie sich bereits in dem normal-ruhigen Verhältniß gegen einander befinden. Verhältnisse der Art bezeichnen wir mit dem Namen der antiphonischen. Diejenigen, denen das Prädikat nicht zukommt, zeigen am Schluß der Tonstücke all ein gewisses Verlangen, auf irgend welche Art, unmittelbar oder mittelbar stufenweise oder springend, sich nach dem Grundton oder dessen Octave zu bewegen, ja es findet dieses Verlangen sogar während dem Verlaufe der Tonstücke statt, worauf sich zum Theil das Interesse gründet, mit welchem man sie anhört. Dieses Verlangen haben alle nicht antiphonischen Verhältnisse mit einander gemein, aber zu diesem allgemeinen kommt noch das besondere Verlangen hinzu, welches die leitenden [11] Töne äußern. Dieses ist ein bei weitem entschiedeneres, da ihnen vermöge des engen Verhältnisses, welches sie zu dem Tone, in welchen sie sich auflösen sollen, der Gang, den sie zu nehmen haben, auf die unzweideutigste Weise vorgeschrieben ist, während die zu den nicht-antiphonischen Intervallen gehörenden Consonanzen der Richtung ihrer Bewegung nach, indem sowohl nach oben als nach unten ein antiphonisches Intervall anzutreffen ist, frei sind, obschon die Bewegung selbst eine nothwendige [12] ist. Wenn das Intervall, in welches sich ein strebender Ton auflöst, nicht selbst ein antiphonisches ist, so wird dieses seinerseits noch einem solchen sich hinzubewegen verlangen, welches Verlangen in Bezug auf das erstere Intervall ein mittelbares zu nennen ist, und erst dann, wenn jenem Streben Genüge geschehen, wird mehr Bestimmtheit empfunden werden. — Aus allem Bisher gesagten ergiebt sich nun, daß unter den Intervallen, deren Verhältnisse sich nicht auf das der Octave des Grundtons reduciren lassen, keines, um als Normal-Intervall gelten zu können, selbstständig genug ist, und wir daher auf das Obengesagte zurückkommen.

§. 7. Da die im vorigen Paragraphen angegebenen Kennzeichen der Normalität bei allen den Intervallen anzutreffen sind, welche wir unter dem Namen der antiphonischen zusammenfassen, als da sind der Einklang, die Octave, die Doppeloctave, die dreifache u. s. w., wir also statt Eines Normalintervalls deren mehrere bekommen haben, so bleibt uns noch zu bestimmen übrig, welches unter ihnen den Namen vorzugsweise in Anspruch nimmt. Denn so lange wir es nur mit diesen zu thun haben, sind wir außer Stande, die Gränze zwischen engen und weiten Intervallen der im §. 5 gegebenen Definition so weit gemäß zu bestimmen, daß sie sich nämlich auch auf Saitentheilung anwenden läßt, in Bezug auf welche jene Intervalle, die wir ihrer wesentlichen Bedeutung nach als gleich betrachteten, sich, wie man leicht einsieht, nicht auf gleiche Weise verhalten können. Selbst für die Musik ist der Unterschied nicht völlig gleichgültig, wie sich sogleich ergeben wird. Die von uns gesuchte Gränzbestimmung werden wir erhalten, wenn wir die einfache Octave als Maaß aller andern, und überhaupt alle übrigen sowohl antiphonischen als nicht antiphonischen Intervalle betrachten. Denn sie ist es eben, welche die ursprünglichen Einklänge der Intervalle von denen, die nach vorigem Paragraph als Wiederholungen jener zu betrachten sind, von einander scheidet, ein Unterschied, der lediglich auf dem von eng und weit beruht. Wenn die höheren Octaven zum Grundtone ein vollkommen antiphonisches Verhältniß haben, so beruht dies eigentlich darauf, daß in der Progression dieser Töne die Beziehung der äußersten Glieder nach Art eines logischen Schlusses vermittelt ist. Daher die bekannte Regel der Compositionslehre, daß man den Abstand je zweier Stimmen nicht zu groß werden lasse, weil Töne so weiten Abstandes zu sehr außer Verhältniß stehen; eine Regel, von deren Richtigkeit sich Jeder leicht durch eigene Versuche überzeugen kann, die keine akustischen Experimente, sondern nur ein richtiges Gefühl und Urtheil voraussetzen. Es wird daher der normale Charakter der antiphonischen Intervalle sich auf den Monochord nur in der Art wiederfinden können, daß immer je zwei um eine Octave entfernte Töne ein solches Verhältniß haben, welches dem früher gegebenen Begriff einer Normal-Saitentheilung entspricht, so daß immer nur Grundton und Octave mit einander verglichen werden. Wäre letztgenanntes Verhältniß nicht das eigentlich normale, so müßte die Auflösung der Dissonanzen, welche der Regel nach in derselben Octave erfolgen muß, in jeder andern ebenso befriedigend, und auf das Gehör von gleicher Wirkung

men, sondern das Verhältniß der drei wesentlichen Harmonien, aus welchen die Tonart erkannt wird.

(11) Chladni S. 27.

(12) Wenn einige Stücke mit einem andern als dem Grundton schließen, so beruht die beabsichtigte eigenthümliche Wirkung eines solchen Tonschlusses eben auf dem oben besprochenen Unterschiede der antiphonischen und nicht antiphonischen Intervalle. Uebrigens ist hier nur von dem Grundtone der am Schlusse des Stückes herrschenden Tonart die Rede.

(13) [illegible] S. 32. — Daß es übrigens mit den mannichfaltigen Versuchen nicht so schlimm stehe, als [illegible] und [illegible] will, und [illegible] in den [illegible] an die fehlerhafte Beschaffenheit des [illegible] am Tage liegt, [illegible] meines Bedünkens schon aus der [illegible] und [illegible] hervor.

seyn. Wir/in müssen, abgesehen davon, daß ihrem kürzern Seiten zukommen, die höhern Octaven in einem ersichtlich weitern Verhältnisse zum Grundtone stehen, als bei der einfachen der Fall ist. Deshalb wird sich auch ein oder die Octave des Grundtons, in welchem die Melodie sich gerade befindet, herabsteigendes consonirendes oder dissonirendes, nicht antiphonisches Intervall, wenn es, wie z. B. beim Tonschlusse, zu einem antiphonischen schreiten soll, sich zunächst und am natürlichsten nach jener Octave zurückbewegen müssen, je desto als in einem zum Grundtone zu weitem Verhältnisse befindlich erscheint. Dagegen wird ein hinter genannter Octave zurückbleibendes Intervall, wenn dasselbe sich nicht in den Einklang verwandeln, d. h. als eigentliche Tonunisonirung annulliren soll, sich bis zu jener Octave erweitern müssen, weil es als zu eng sich darstellen. Demnach hätten wir nun das Verhältniß der Octave auf den Monochord zu übertragen, eine Saitentheilung der Art anzunehmen, daß sich auf das durch dieselbe entstehende Verhältniß des für den höhern Grenzton des Intervalls angenommenen Saitentheiles zur ganzen Saite keins der beiden genannten Prädikate ausschließend anwenden läßt.

Fig. I A_____________C___B
„ II A_____C___________B
„ III A___________________B
C

§. 8. Es stelle nun die gerade Linie AB die Saite des Monochords vor, welche Fig. I und II in ungleiche, und Fig. III in gleiche Theile getheilt erscheint, was der praktisch angestellten Versuchen vermittelst eines verschiebbaren Steges bewerkstelligt wird, in dessen Einrichtung, so wie in der Beschaffenheit der Saite selbst Drieberg Veranlassung zu vielen Bedenklichkeiten findet, deren Beseitigung den praktischen Akustikern überlassen bleiben mag. Unabhängig von allen bisher gemachten oder noch zu machenden Erfahrung der Art, sehen wir ein, daß, um irgend ein nach der Höhe zu liegendes Intervall des von der ganzen Saite angegebenen Tones zu erhalten, man irgend ein Stück derselben, z. B. von A und AC abschneiden, und zum Klingen bringen müsse, dieses Stück will ich der Kürze wegen Intervallenlänge, das Ganze aber Grundsaite nennen. Das Verhältniß AC : AB wird offenbar einen um so größern Umfang haben, je weiter sich der Punkt C von B entfernt. Mit dem Zunehmen der Entfernung AC wird der entgegengesetzte Fall eintreten, so daß in diesen einander aufhebenden Größen der Maaßstab zur Beurtheilung enger (AC) und weiter (BC) Verhältnisse gegeben, und man zu wissen im Stande ist, zu welcher der genannten beiden Gattungen irgend ein gegebenes Verhältniß von Intervallenlänge und Grundsaite gehören muß. Ist nämlich, wie in Fig. I AC größer als BC, so steht AC : AB in einem entschieden engen, und, wenn das Umgekehrte stattfindet (Fig. II) in einem entschieden weiten Verhältniß, von denen sich stets von beiden zu einem Normal-Verhältnisse eignet wird. Zu einem solchen können wir nur dadurch gelangen, daß wir, wie in Fig. III, AC = BC nehmen, aus welcher Saitentheilung ein Verhältniß von Intervallenlänge und Grundsaite hervorgeht, dem keins jener beiden Prädikate sich ausschließlich beilegen oder absprechen läßt (vgl. §. 5), während es selbst zwischen den erwähnten Verhältnissen von einander entgegengesetzter Natur die Grenze mit vollkommner Sicherheit und Schärfe bezeichnet. Insofern bei dieser Grenzbestimmung, die sich eigentlich von selbst macht, jede Art von Willkühr ausgeschlossen bleibt, so wird durch die Hälfte des Monochordes die Octave des Grundtones mit solcher Genauigkeit angegeben, daß daran nicht das Geringste fehlen kann (vgl. das Ende des vorigen §.). Nicht zu übersehen ist hierbei, wie in dem Verhältniß der Intervallenlänge zum übrig bleibenden Theile der Grundsaite sich das der Einklangs wiederholt, wie ferner, wenn die Zählung der Intervallenstufen, wie für die Musik gewöhnlich geschieht, nicht bis über die Octave hinaus fortgesetzt, welchen die Octave als das weiteste Intervall betrachtet wird, diese Betrachtungsweise sich ebenfalls auf erwähnte Saitentheilung gründen läßt, die darin ihren eigenthümlichsten Charakter hat, daß sich die ursprünglich angenommene Intervallenlänge (von A aus AC) mit dem übrig bleibenden Theil verwechseln läßt, welche jeder der äußersten Punkte A und B sich als Anfangspunkt geltend macht, und der Theilpunkt C sich von beiden zugleich in dem größtmöglichsten Abstande befindet, wodurch jenes vollkommen entschiedene Gegenüberstehen des Theiles gegen das Ganze zu Stande gebracht wird, welches dem von Octave und Grundton auf das vollkommenste entspricht.

§. 9. Zur theoretischen Bestimmung der übrigen Consonanzen zu gelangen, wird nur auf die Weise möglich seyn, daß wir auf die in der Musik vorkommenden Tongebilde, und zwar zunächst auf die aus der diatonischen Reihe zu bildende Tonleiter Rücksicht nehmen. Da nämlich durch Theilung des Verhältnisses der Octave in irgend eine Anzahl, z. B. sechs oder zwölf gleicher Intervalle keine Tonreihe der Art hervorgehen, noch durch ein anderes als willkührliches Verfahren, durch welches zugleich die Zahl der die Octave füllenden Intervalle gleicher Größe bestimmt werden müßte, abgeleitet werden kann, so muß es außer der Octave noch ein Verhältniß geben, welches in Verbindung mit der Octave eine aus großen und kleinen Tonstufen bestehende Tonfolge auf die in §. 6 beschriebene Weise hervorbringt. Vermöge dieser seiner gestaltgebenden Natur wird dasselbe ein von der Natur unmittelbar gegebenes mithin consonirendes seyn müssen. Von den dissonirenden sagt man [14]) mit Recht, daß sie das Gehör nur dadurch befriedigen, daß sie auf schickliche Weise zu etwas Anderm fortschreiten, ein Satz, der in Betracht dessen, daß man mit dem Worte Dissonanz ein von irgend einem benachbarten, welchem sich zunächst zur Vergleichung darbietenden, consonirenden Verhältnisse abweichendes Verhältniß bezeichnet, keines weitern Beweises bedarf. Denn die Dissonanzen beziehen sich zunächst auf die Consonanzen, in welche sie sich auflösen, und erst vermittelst dieser auf den Grundton, so daß diese ihre Beziehung eine wieder ein-

14) Sulzer I. S. 75 und 80.

fache [16]) zu nennen, und die Auflösung derselben als Auflösung irgend einer Tonverwickelung zu fassen ist, an welcher wir uns auf eine ähnliche Art, wie an den in den Werken der Dichtkunst vorkommenden ergötzen. — Im Grunde genommen sind es immer nur die consonirenden Verhältnisse, durch welche die Befriedigung des Gehörs zu Stande kommt, indem wir sie entweder geradezu oder durch einen Umweg vernehmen, welcher in der endlich erfolgten absoluten Befriedigung sein Ziel findet. Demnach können aber nur die Consonanzen für Anordnung und Herleitung der Tonverhältnisse geltgebend seyn, während sie selbst als unmittelbar gegeben solcher Herleitung nicht bedürfen, wie auch in der Analyse bei denselben, als allein geltenden Verhältnissen, nothwendig stehen bleiben. Ein solches nun setzt die Bildung der diatonischen Weise außer dem bereits gegebenen der Octave voraus, die wir, indem ohne Consonanzen überhaupt keine Musik denkbar ist, als die erste derselben betrachteten. Wir bedürfen aber, um den zwischen der Octave enthaltenen Zwischenraum zu füllen, der Quinte oder Quarte, von welchen beiden Intervallen wenigstens Eines als Consonanz sich geltend machen muß, wenn anders die Bildung der Melodien, namentlich der aus ungen Intervallen bestehenden, irgend auf einer festen Grundlage, und nicht auf bloßer Willkühr beruhen will, in welchem letzteren Falle auch der Unterschied der Tonarten ein wesentlicher zu seyn, und somit die Musik ihrem eigenthümlichen Gehalte nach objektiv zu seyn aufhören würde. Ob nun die Quinte oder die Quarte, welche letztere in §. 6 zur Construction der diatonischen Folge nicht angewendet wurde, wohl aber angewendet werden konnte, auf den Namen einer Consonanz vorzugsweise Anspruch mache, darüber giebt zunächst der Umfang der genannten Intervalle Auskunft; ein anderes Unterscheidungs-Minimum wird später noch hinzukommen. Soviel aber steht fest fest, daß Alles, was sich aus der Natur der diatonischen Reihe mit Nothwendigkeit ergiebt, keines ferneren Beweises bedarf. Dahin gehört zunächst alles das, was in §. 6—8 über die Octave gesagt worden, sodann aber auch was in Betreff der übrigen Consonanzen sich folgerichtig ergeben wird. Nun kann zwar außer Quinte und Quarte, wie man sich leicht überzeugen wird, keins der andern Intervalle [17]) zur Construction der diatonischen Folge angewendet werden, vielmehr wird, selbst sie in der ohne sie fertig gewordenen Tonreihe nicht vorkommen sollten, deren Berücksichtigung eine Modifikation der ursprünglich diatonischen Intervalle herbeiführen, die nur in der Unentbehrlichkeit jener außerdiatonischen Intervalle ihre Rechtfertigung finden kann. — außerdiatonisch sind nämlich die den Akkorden eigenthümlichen Intervalle der großen und kleinen Terz —; erwägen wir aber, daß auf gegenwärtigem Standpunkte die Musik der Akkorde nicht entbehren kann, so müssen wir

16) Ob allen den Intervallen, welche sich in der Musik als unmittelbar gegebene und einfache darstellen, bestimmte Verhältnisse derselben Beschaffenheit zu Grunde liegen, wird vorläufig noch immer das zweifelhaft bleiben.

17) Man braucht nämlich nur auf die in §. 6 angegebene Weise damit zu versuchen.

letztgenannten Intervallen das Recht, für Consonanzen zu gelten, nichtsdestoweniger einräumen. Nicht auf einem vorübergehenden Modegeschmack, sondern auf innerer Nothwendigkeit beruht der Gebrauch der Akkorde, ohne welche die Musik nur eine unvollkommne, in ihrer Entwicklung ihrem nicht begriffene seyn könnte. Vermittelst der beiden Verhältnisse Octave und Quinte ließ sich die diatonische Reihe allerdings, nicht so die Tonleiter construiren, denn es fehlte an einem Princip, den Anfangston derselben zu ermitteln. Dieser kann aber insofern er mit dem in einem Tonstück oder überhaupt Tongeschlecht oder Tonart herrschenden Hauptton einerlei ist, wenn auch Einer [17]) seyn. Ihn zu bestimmen reicht die Anwendung der gleichen, verbundenen oder unverbundenen Tetrachorde nicht hin [18]); versuchen wir es dagegen, aus den durch die Reihe der diatonischen Töne (c d e f g a h) gegebenen Elementen diejenigen Dreiklänge zu bilden, die über ihrem Grundtone zuerst eine große und über dieser eine kleine Terz enthalten, so finden wir deren drei, deren Grundtöne f c g in der Art quintenweise auf einander folgen, daß der Grundton des einen zu jedem der beiden andern in consonirendem oder unmittelbarem Verhältnisse steht, während die Beziehung letztgenannter nur durch jenen vermittelt ist, der sich eben dadurch als Hauptton und Anfang der Tonleiter [19]) geltend macht. Der in Rede stehende Akkord ist unter allen Dreiklängen der vollkommenste, und erscheint natürlich auch am vollkommensten in der oben beschriebenen Gestalt, in welcher sein Grundton im tonischen Akkord zugleich Hauptton der ganzen Tonart, zu unterst liegt, daher denn auch die ihn bildenden Intervalle in ihrer ursprünglichen Gestalt vollkommener seyn müssen, als ihre Umkehrungen. Was nun aber diese Intervalle selbst anlangt, so müssen wir sie, nach dem, was über die Unentbehrlichkeit der Akkorde und über die Anordnung und Herleitung von Tonverhältnissen, die innerhalb der Octave fallen, früher gesagt worden ist, nothwendig für

17) Es ist nun dem Begriff der Tonart gemäß, so wie dem in der Aesthetik geltenden Princip der Einheit des Mannigfaltigen angemessenen Forderung, daß alle Intervalle von einem gewissen, als herrschend angenommenen, Tone aus gemessen werden. Die Tonleiter aber hat als theoretisches Element die Aufgabe, nur Eine der Tonarten darzustellen, deren Vermischung von Ausweichungen überlassen bleibt. Das Nähere sehe man in der von Gottfried Weber und Andern abgefaßten Theorien der Tonsetzkunst.

18) In unverbundenen Akkorden hat man

e f g a	g a h c
d e f g	a h c d
c d e f	h c d e

in verbundenen

g a h c
　　c d e f
a h c d
　　d e f g

Daß man übrigens zu andern Zwecken von den Tetrachorden einen guten Gebrauch machen könne, hat Marx Th. I der Compositionslehre nachgewiesen.

19) Insofern die Molltonart aus der von Dur sich entwickelt hat, fand sich keine Veranlassung, auf sie hier besonders Rücksicht zu nehmen.

Consonanzen haben, daher sie als vom Gehör und der Natur unmittelbar gegeben zu betrachten, mithin aus der diatonischen Reihe nicht zu entfernen sind. Die Potenzirung[20]) [illegible] Intervalle kann immer nur dissonirende Verhältnisse hervorbringen, denn die consonanten beruhen, als unbedingte, auf keiner weiteren Voraussetzung. Das, was in der diatonischen Tonleiter dem Namen nach mit der großen Terz übereinkommt, ist ein Product von vier Quinten, reducirt auf die Octave des Tones, von dem man anfing (c g d a e), und sollte zum Unterschied von der Altterz, die eben so wenig durch Zusammensetzung von Verhältnissen aus der Quinte wie diese aus der Octave entstehen kann, mit dem Namen Ditonus[21]) (d. h. aus zwei ganzen Tönen bestehend) bezeichnet werden. Sollte der Unterschied beider Intervalle nicht schon von Natur vollkommen ausgeglichen seyn, so müßte die Kunst das Geschäft dieser, für die Praxis unentbehrlichen Ausgleichung übernehmen, mithin das eintreten, was man Temperatur nennt. Wie es sich nun auch damit verhalten mag, so ist die Aufhebung dieses Unterschiedes immer nur eine äußerliche, indem derselbe doch wie vor dem Begriff nach vorhanden ist, und sich in Fällen der Art, wie die Folge des [illegible] Akkordes auf den Dominantaccord[22]), dessen Terz alsdann eine Auflösung verlangt, auch in der praktischen Musik geltend macht. Das was hier eine Auflösung herbeiführt, kann, da die Terz an und für sich Consonanz ist, nicht im Akkord selbst, sondern einzig und allein nur in dessen Beziehung zur Tonica liegen, in welcher die Quarte vollkommen ist als die Terz, während im Akkorde das Umgekehrte stattfindet. Der Unterschied zwischen der Altterz und dem Ditonus ist in der praktischen Musik, wenn sie sich der vollkommen gleichmäßigen Zwölftheilung der Octave bedient, sonach nur ein idealer; ursprünglich aber, wenn er nicht überhaupt ein idealer ist, effectiv so gering, daß er ohne Nachtheil beseitigt werden kann, indem ohne solche Beseitigung die heutige Praxis nicht bestehen würde.

(Fortsetzung folgt.)

---

20) Wenn von der Quarte z. B. aufwärts die Quinte und so fort genommen wird, z. B.

f c g d a etc.

so kann dies füglich als Potenzirung dieses Intervalls genannt werden. Im Allgemeinen ist diese Zusammensetzung von Verhältnissen

[illegible]

21) Vergl. §. 8 und 7.

22) Auch diesem Intervall widerstrebt in der Musik kein Recht, insofern es als Consonanz vorkommt. Die Temperatur [illegible] beide um ein Geringes von einander abweichenden Intervalle so daß man die Akkordung zu hören glaubt. [illegible] der Quarte ganz rein [illegible] Terz [illegible] Temperatur, das andremal [illegible], so zeigt sich daß der harmonische Ton [illegible] als die Quinte [illegible] ist.

c es es [illegible]

23) Bekanntlich verlangt auch die Terz des [illegible] Akkordes, wenn auf diesen der Subdominantaccord folgt [illegible]. Auf diesen Fall läßt sich [illegible] Erklärungsweise [illegible] daß sie als große [illegible] erscheint [illegible] von früher her [illegible] erhalten, nicht aufgehoben. Das Gehör hält die Tonica [illegible] allerdings in ungewöhnlicher Weise [illegible] in die Subdominante [illegible] Akkordes [illegible]. Im Allgemeinen ist es also das Wesen der Melodie und der diatonischen Folge insbesondere, welche jenes Streben hervorbringt.

Correspondenz.

Paris Anfangs März 1842.

Auf die tollen Orgien des Carnevals folgt die magere Fastenzeit der musikalischen Saison. Diese Saison schlägt an allen Ecken aus, jeder Tag gebiert Concerte, Matinéen und Soiréen, geistliche und weltliche Musik, Opern und Oratorien, Componisten und Virtuosen. Halb Paris verwandelt sich in ein Trommelfell, damit die andere Hälfte als Trommelstock darauf losschlagen kann. Obenan steht natürlich das Conservatoire in der [illegible] Pariser [illegible]. Das ist in der Musik, was die Academie française in der Literatur — war.

Das Orchester — nichts als Beethoven, immer Beethoven. Da versammeln sich Adelige, Artisten und Enthusiasten. Was in Elberfeld die „Feinen" oder die „Stillen" vorstellen im Christenthum, das stellen die Zuhörer des Conservatoire in der Musik vor, lauter entzückte oder verzückte Gesichter. Die Eifrigsten lesen, während gestrichen und geblasen wird, die Notenblätter nach, auf daß auch nicht ein Sechzehnteltheilchen verloren gehe. Zu diesem Allerheiligsten zu dringen, ist schwierig. Billets sind gar nicht mehr zu haben und neulich hat eine Schaar [illegible] Jünger in der Vorhalle des Tempels [illegible] stehend, wenn auch nicht auf einer Säule, wie Simon, doch auf den Hühneraugen des Nachbarn [illegible] an die Kunst zu [illegible], an der Pforte des Heiligthums. Du siehst, das kalte und blasirte Paris hat noch Schwärmer genug, so lange im Palast Bourbon für eine Rede aus C-dur und im Conservatoire für eine Symphonie aus C-moll Nachtwachen gehalten werden. Was aus dem Conservatoire werden soll, wenn erst alle Beethoven'schen Werke von der kleinen Zahl der Auserlesenen aufgezehrt sind, weiß ich nicht. Dieses Institut [illegible] seinen orthodoxen und stabilen Principien nicht davon, daß auch [illegible] am Abend des Lebens. Kürzlich hat das Orchester, welches, seltsam genug, über die Aufführung oder den Werth musikalischer Neuigkeiten entscheiden kann, das Werk eines deutschen Hofcapellmeisters zur Hälfte gespielt und dann schimpflich verworfen. Der Dirigent Habeneck, welcher mit diplomatischer Vorsicht eine so schreckliche Neuerung wagte, ohne freilich den Namen seines Schützlings preiszugeben, [illegible] sein Haupt. Die Mendelssohn hatten nur erst ganz kürzlich eine [illegible] Aufnahme, und Spohr steht noch immer vor den Thüren des Heiligthums.

Während die Perrücken der deutschen Tonkunst sich im Conservatoire abschwitzen, formen die Italiener, die Freunde der Meister hier und dort in das Stabat ihres unfehlbaren Gottes. Fragen Sie einen deutschen Theoretiker, ob Rossini ein Stabat schreiben könne, ich wette, er verneint einfach und keck. In Deutschland wird dieses neueste Werk auch der Schwanengesang des Schwans von Pesaro heißen, es macht ihm den Garaus. Hier führt man es indessen wiederholt auf und hört es mit Genugthuung, wirklicher oder geheuchelter, an. Die Andacht und Stimmung des Andächtigen für geistliche Musik mag ungefähr den Qualifikationen des Componisten für geistliche Tondichtung gleichstehen. Wäre ich überzeugt der Ansicht, daß sich in unseren Zeiten ein neues Oratorium, eine ernste Opernaufführung, ernst und im hochtragischen Style schreiben ließe, kurz, glaubte ich an eine große Aufgabe und an eine große Bedeutung der Musik im 19ten Jahrhundert, ich würde Ihnen über Rossini's Stabat Manches zu schreiben versuchen, ich würde zum Exempel sagen, Rossini treffe eben so wenig den Geist und den Ton des wahren Oratoriums, wie Spohr, weil jener vor aller Anmuth und dieser vor aller Düsterheit den Ernst, die Feier und den Glauben eines Händel, eines Bach nicht finden kann, weil jener immer den Beweis liefere, daß es mit dem Oratorium zur Zeit vorüber ist. So was läßt sich nicht machen. Man kann mit großem Verstande und mit viel technischer Spekulation, mit Talent sogar einen Faust anfangen, und man muß doch in der Mitte aufhören, wenn nicht der zweite Theil den ersten verderben soll. Allein das alles ist viel zu ernsthaft und unbequem geredet. Besser, ich sage Ihnen, daß die Nachtigallen im März nach England gehen, die Grisi nämlich und die Persiani und der unerschöpfliche Lablache und Mario, der uns unsern Rubini gesetzt hat. Sie gehen alle fort, die Oper wird geschlossen, die verwöhnte Welt weiß nicht Abends, wo sie gähnen soll, und acht Morgen nicht, worin gelitten werden muß, und herauch ist's gut. Neues finden die Italiener diesen Winter nicht gebracht, außer einer komischen Oper von Fioravanti, welche schon zur Zeit des Kaiserreichs durchgefallen ist. Lieber Himmel, damals gefiel Manches, was damals fiel. Warum nicht auch eine lustige Musik, wenn die beiden Lablache vortrefflich singen? Da ich Ihnen schreibe, wird eine Oper von Persiani angezeigt. Mad. Grisi wird übrigens in London nur noch einige Zeit auftreten können. Die Engländer nennen das „[illegible]“.

Die große (französische) Oper hält sich an der „Königin von Cypern“, welche in Deutschland einen Prozeß veranlaßt hat. Halevy's Produktionen brauchen Zeit um durchzudringen, die „Jüdin“ siegte auch nicht auf einen Tag und der „Königin von Cypern“ geht's ähnlich. Dieser Componist ist wie die meisten Poeten jenseits des Rheines sind: er instrumentirt gut und hat keine Melodie. Wo die Erfindung fehlt, deckt man es mit Mitteln der Ausführung zu. Und das Orchester hat so viele, so gewaltige Mittel. Ueber das Ballet „Giselle“ wurde Ihnen, dünkt mich, schon berichtet, das Reizendste und Duftigste, was diese Kunst seit langer Zeit hervorgebracht hat; freilich sollte man es von Carlotta Grisi auch auf der Pariser Bühne sehen, darnach nicht wieder. In der komischen Oper zieht Auber sich selbst neu heraus, verwebt und verworfen. Dieses Theater hat einen schlechten Winter gehabt, es lebt nur auf alten Ehren, Richard Löwenherz und die weiße Frau, und die neuen, welche es brachte, waren nicht frisch.

Aber nun die Concerte erst, die eigentlichen ächten Concerte! Wollen Sie mit geschlossenen Cirkeln anfangen, im Hôtel Castellan, bei der Gräfin Merlin, im Athenée Royal, wo der Marquis de la [illegible] außerordentliche Soiréen giebt? Oder verfügen Sie sich in die Concerte am Hofe bei dem Herzog von Orleans? Da finden Sie natürlich die beste und erlesenste Gesellschaft, dort hören Sie die artistischen Notabilitäten der Hauptstadt, während Sie zugleich die politischen und socialen [illegible] Schaugerichte kennen lernen. Oft singt auch irgend ein verkanntes Talent, welches auf den Brettern der Italiener Fiasco machte, und sich nun, unter den Flügeln einer geistreichen und schönen Frau, auf den Teppichen des Salons wieder ans Kerzenlicht drängt. Seltener schon wird eine Novize der Kunst eingeführt, es sei denn ein junges Mädchen, das gern bekannt und engagirt werden möchte. Hinter diesen Soiréen und Matinéen, deren Paris eine unbeschreibliche Menge zählt, stehen zunächst die großen Concerte fertiger Meister, gewöhnlich bei Herz oder bei Pleyel. Ebenso versammelt die Freunde classischer Tonkunst und classischen Spieles. Er verschmäht den lauten Markt des Journalismus, den Spektakel der Reklame, lauter nicht ein bescheidener Anschlagzettel sein stilles Verdienst an den Straßenecken und an den Säulen auf den Boulevards kündet. Liszt ruhte diesen Winter auf den Lorbeeren, welche er in Wien hätte erwerben können, wenn er nicht im entscheidenden Augenblick den Herrenschaft in den rechten Arm bekommen. Berlioz mit seinem Effektspiel und seiner wilden Musik hat sich einige Male vernehmen lassen. Sonstige Virtuosen ersten Ranges, Thalberg, Döhler, [illegible], und wie sie alle heißen, suchten Paris diesen Winter nicht auf. Wenn sie ihr nächstes Quantum Ruf weg haben, hüten sie sich wohl, wiederzukommen. Das Klima ist ihnen nicht sehr günstig. Goldene Früchte trägt Paris für Amphion und Arion selten, und wer will es einem Sohne der Harmonie verargen, wenn er neben dem Klang des Namens auch auf den Klang der Louisd'ore ein wenig lauscht? Die Kosten für ein Concert sind hier so bedeutend und der Erfolg unter einem übersättigten Publikum so unsicher, daß, ist man einmal durch Paris hindurch, diesen großen Thorweg europäischer Celebrität, man gern nicht sobald dahin zurückkehrt.

Abermals eine Stufe tiefer stehen die Tummelconcerte von den bewährten Redakteuren der Gazette musicale, der France musicale, den Sisyphiden ihren undankbaren und zahllosen Abonnenten dargeboten. Das sind die lustigsten. Da haben Sie das Schlachtfeld aller Passionen von Künstlern und Künstlerinnen vor sich. Die Wiege künftiger Unsterblichkeiten, das Grab mancher Hoffnungen. Da wacht der Jupiter der Gazette gegen die France, da de

riemisi die Kritik gegen die Kritik, da löst sich das Publikum ach und welches Publikum! von einem letzten Besuch vor einem Einsprung um im Ganzen, ehe das erste Concert angegangen ist und wir einen gesunden Rückzug zur Thüre, sobald die ersten fürchterlichen Nummern überstanden sind. Hier sitzen die jungen Tenöre und Pianisten, welche Deutschland aussperrt, heißhungrig vor ihr Publikum. Sieben Sie an, sie bringen alles mit: lange Haare und lange Hände wie Franz Liszt, schmachtende Augen und schlanke Schultern wie Sigmund Thalberg; es fehlt ihnen gar nichts, nicht einmal das bischen Talent, was diese haben, so sagen sie. Lauter Themistokles, welche die Trophäen des Helden von Marathon, die Ehren-, Mützen-, Weißt- Säbel-Diplome nicht schlafen lassen, so laufen sie in der Barrière de Trône an, um, nachdem sie noch drei Monaten als unsterbliche Olympier wieder durch die Barrière du Trône herauskehren zu können mit einer unschätzbaren Anweisung auf die langen Geldbeutel und Ohren in Deutschland. Diese Männer sind lebensgefährlich. Sie rasonniren über Frankreich, was es ihnen nicht gleich alle Thore und Thüren aufthut und bezeugen sich unzufrieden, daß wir hier nicht alle deutschen Wochenblätter ins Französische übersetzen, ihrem Ruhm in der Provinz zu Liebe. Dieses sind mit einigen französischen Kunstgenüssen gleichen Schlages die Helden der Journalconcerte — Concerte, die keinen Menschen befriedigen, die Virtuosen nicht, weil sie Abonnenten ihre abstoßen als anwerben, die mitwirkenden Künstler nicht, denn sie geben nicht genug Applaus und um ein einstimmiges Renommée, hier Tadel, wenn dort Lob und umgekehrt, das Publikum endlich am allerwenigsten. Nun das ist begreiflich.

Auf der untersten Stufe endlich der großen Musikfeste stehen die kleinen Concerte in der Rue St. Honoré, in der Rue Vivienne und in allerlei andern Lokalen, wohin sich niemals ein weißer Glacéhandschuh verirrt. Es ist einstiglich [illegible], aber [illegible] wohl: dort gefällt es mir am besten. Walzer von Strauß und Lanner mahnen an die Heimath, Quadrillen von Musard an die Fremde. Dort läßt es sich gar lieblich träumen, und das ist am Ende an aller Musik das beste und letzte.

Es ist nun [illegible], wenn Ihre wißbegierigen Leser ein Bild unserer musikalischen Leiden und Freuden aus diesen Zeilen entnehmen wollen. Gott sey Dank, auch diese Zeit geht vorüber, wie jeder Himmel und jede Hölle auf Erden.

Zur Zeit, wo die Sonne in das Zeichen des Widders tritt und im Kalender Frühlingsanfang steht, beginnt hier die Periode der edlen Musikkunst. Die Geigen ruhen, die Paukenwirbel schweigen und wir armen Sünder dringen aus allen unsere die Fenster, weil wir jetzt unter den Fiedelbogen seufzen.

Mg. A. Z.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Wien am 1. April. Gegenwärtig verweilt hier Dr. J. Birwein [illegible], der ernstlich sich sowohl durch sein außerordentliches Kunsttalent als durch seine [illegible] mit andern die liebenswürdige Eigenschaft des vieli Freunde. In einem Concerte, das er veranstaltete, wurden mehrere Compositionen von ihm aufgeführt, die großen und ungetheilten Beifall erhielten, unter andern ein Lied, charakteristisch und romantisch Längenmäßig, das „Alterchsle" [illegible] das Lied einer [illegible] gleicht. — Das Engländer kam die Sängerin Mad. Wachter auf das Fürstliche Musikfest und [illegible] viele Theilnahme. — Die neue Oper „Nora" gedichtet von D. Pichler und componirt von J. Nehr [illegible] eine [illegible], wie seine Webers Preciosa ist ein Tröstungswerk, an welches sich die Kritik nachsichtig genug, jeden Mangel [illegible] will. Wahrscheinlich wird es mit der [illegible] nochmaligen Aufführung auf dem Kärnthnerthortheater sein Bewenden haben. —

Leipzig am 12. März. Gestern Abend fand hier ein Concert zum Besten der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. statt, und — dies Concert war leer! — In der That das „musikalisch classische" Leipziger Publikum war nicht genöthigt dem Andenken Mozarts ein Concertopfer zu opfern! —

Miscellen.

(Mascarius Abentheuer.) Der berühmte spanische Guitarrespieler Huerta, dem ein großer Ruf vorangegangen war, 1829 in Paris angekommen. Herr [illegible], damals Minister, lud eine zahlreiche Gesellschaft zum Souper ein und zeigte der der Einladung an, Huerta werde sich bei ihm hören lassen. Huerta erschien wirklich, erklärte aber, da er wohl wußte, daß er ihn seines Spieles wegen geladen worden sey, er fühle sich durchaus nicht aufgelegt und könne nicht vorspielen. Alle Bitten blieben vergeblich, und der gekränkte Wirth that sich endlich gleichgültig, das Souper herein zu lassen, ohne seinen Gästen weiter den beabsichtigten Ohrenschmaus verschaffen zu können. Kaum Glück, in dem Augenblicke, als die Menschen sich an der Tafel fanden und alle [illegible] sahen, ergriff sich Huerta und ergriff sein Instrument. Er spielte ein erstes, ein zweites, ein drittes Stück und seine Begeisterung stieg immer höher, obgleich die Gäste zornig zu werden anfingen, da die Speisen vor ihren Augen kalt wurden. Huerta spielte noch immer acht, zwei Stunden lang spielt er die Gäste mit den [illegible] Strichen ab. Noch immer zeigte er nicht [illegible] der schreckliche Spieler sodann ermüden würde. Als endlich der Wirth [illegible] geschickt eine Pause benutzte und das Signal zu einem Verdauungsspaziergang gab, Huerta war bewegt und gerührt, er [illegible] auf und die Gäste konnten essen, aber das Souper war fast gefroren.

(Elise Meerti.) Diese liebenswürdige Sängerin, die man Leipzig und, wie die Rhein- und [illegible] in Deutschland bekannt geworden, ist in Antwerpen geboren, ein hoher [illegible] den Gaben der Madonna [illegible] Mit ging auch zwei Jahre nach Paris, wo ihre Lehrer Bordogni, Garcia und der alte Paer waren, welchen letztere eine besondere Vorliebe für die schöne Sängerin [illegible] interessirte sich für sie und sang [illegible] mit ihr. Concerte gab sie zuerst in ihrem Vaterlande, mit Thalberg und Beriot zusammen, und sang dann in London, wo sie mit Beifall neben den gefeiertsten Sängern und Sängerinnen der italienischen Oper sich hören ließ. Von da kam sie im letzten Winter abermals für einige Zeit nach Leipzig und sie ist jetzt auf der Reise nach Italien begriffen. Sie hat bereits in Dresden, Prag und Wien mit großem Beifall gesungen.

Verantwortlicher Redakteur Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. **Nr. 17.** 28. April 1842.

Versuch
einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen [illegible] Zahlenverhältnisse

(Fortsetzung.)

§. 10. Die Quinte theilt bekanntlich den Abstand der Grenztöne der Octave in zwei, wenn man so sagen darf ungleiche Hälften [24]), welche Theilung darum, weil die Quinte so wie ihre Ergänzung consoniren, mit Recht eine harmonische genannt wird. Da nun auch die Terz eine Consonanz ist, so gilt von ihr und der Quinte wiederum dasselbe, was von dieser und der Octave gesagt worden. Aber nicht blos einzeln genommen sind die Verhältnisse der Quinte und die der beiden Terzen consonirender Natur, sondern sie stimmen auch alle zusammengenommen im Dreiklange zu einem das Gehör vollkommen befriedigenden Akkord [illegible], woraus ersehen wird, daß die große Terz ebenso die harmonische Mitte der Quinte, als letztere die der Octave bezeichnet, welchen diese Eintheilung beide Mal auf dieselbe Weise geschehen muß. Hat man z. B. die Octave so eingetheilt, daß die größere und vollkommenere Consonanz nach unten liegt, so wird man, um einen vollkommenen Akkord zu erhalten, bei der zweiten harmonischen Theilung [25]) das vollkommenere Intervall gleichfalls zu unterst liegend finden müssen, also z. B. C G c und C E G zu construiren haben. Aus dem entgegengesetzten Verfahren würde der minder vollkommene Mollakkord C Es G hervorgegangen seyn. Aber auch dieser wird durch eine gleichmäßig vollzogene Theilung erhalten, wenn man statt Oberquinte und Oberterz des Grundtons, Unterquinte und Unterterz der Octave nimmt: C F As c. Weil bei dieser letzten Art von Theilung das unvollkommenere Intervall zuerst erscheint, wird ihr zum Unterschied von jener ein entscheidender Beiname beizulegen seyn, worüber man das Nähere in Kirnbergers Theorie des reinen Satzes nachsehen kann. Indem wir uns hier auf die dem vollkommenen Akkorde entsprechende harmonische Theilung beschränken, halten wir zugleich den Weg fest, daß diese Theilung zum zweiten Mal angewendet kein anderes Verfahren [26]), als das zuerst zu beobachtende [illegible] [illegible]. Welches dieses Verfahren sey, darüber hat die Kanonik bereits die nöthige Auskunft ertheilt, so daß es nunmehr nur darauf ankommt, die Richtigkeit desselben zu prüfen. Sollten die daraus hervorgehenden Resultate die Prüfung nicht aushalten, so müßte sich der Fehler nach der einander von Natur feststehenden oder Behufs der Praxis durch die Kunst nachträglich eingeführten Zwölftheilung der Octave berichtigen lassen. Da nun aus der Zwölftheilung als sicher, wie früher gezeigt wurde, sich weder Tonleitern noch Akkorde ableiten lassen, so werden es diese vielmehr seyn, von denen man um auf jenes System zu kommen, ausgehen muß. Gehen wir also von dem Grundtone der Tonart C-dur sowohl quintenweise aufwärts in die Kreuztonarten, als abwärts in die Be-tonarten, so wird diese Aufgabe mit den Tonarten [illegible]-

24) Es wird wohl Niemanden einfallen, die Octave statt in Quinte und Quarte, [illegible] in Terz und Sexte einzutheilen, indem [illegible] Intervalle der äußern an [illegible] erscheinen, und in der Reihe der [illegible] [illegible] ursprünglich nicht vorhanden sind. [illegible] erscheint übrigens die Thatsache, daß die [illegible] zunächst dargestellte Eintheilung der Octave eine ungleiche ist, woraus sich mit Wahrscheinlichkeit [illegible] vermuthen läßt, daß die Halbirung der Octave C—c durch den Ton $\frac{Fis}{Ges}$ eine künstliche seyn wird, zumal der unharmonische, so wie der [illegible] kleinen und großer Terz bestehende Unterschied bis jetzt noch immer nicht angegeben werden konnte.

25) Diese zweite harmonische Theilung kann hier natürlich nur auf das vollkommenere Intervall angewendet werden, indem das unvollkommenere die Theilung in zwei consonirende Intervalle nicht ferner zuläßt. Später werden wir sehen, auch diese Theilung [illegible] um die der [illegible] [illegible] Dissonanzen zu ermitteln.

26) Außer dem Obengesagten geht die Gleichheit des Verfahrens schon aus dem Umstande hervor, daß alle Harmonie auf [illegible] Grundverhältnisse beruhen muß, da diese uns die noch [illegible] Einfachheit der Schwingungsverhältnisse oder der Helmholtz'schen Stimmungszahlen, bei welchen die Klangvermischung eintreten soll. — Uebrigens muß man nicht, wie Drieberg S. 32 thut, die Einfachheit der Intervallenverhältnisse mit der Anschaulichkeit der Schwingungs- oder [illegible] Verhältnisse verwechseln, denn es wäre [illegible], obschon nicht wesentlich, und ich von der erstern nicht auf letztere schließen läßt. Eine Musik mit möglichst wenigen Dissonanzen erscheint in der That als eine einfache und leicht faßliche, wie [illegible] leicht zur Auffassung wirken kann. Demnach ist [illegible], was die dem Gehör als einfach erscheinende Mischung der Töne betrifft, das Grundgesetz der Harmonie, und auf diesem beruht, insofern der Durakkord die einfachsten Tonverhältnisse bietet, die Gleichheit der beiden, für Quinte und große Terz stattfindenden harmonischen Theilungen.

und Ges-dur unter der Bedingung vollständig gelöst seyn, daß es verstattet ist, die enharmonisch parallelen Töne Fis Cis Ais / Ges As B | die ihrem Begriffe und ihrer Entstehung nach immer verschieden bleiben werden, äußerlich einander gleich zu setzen, durch welche in der Praxis nicht zu entbehrende Ausgleichung die Anzahl der das Normalintervall füllenden Töne allerdings auf zwölf reducirt wird, mit welcher es sich aber gerade so, wie mit der im vorigen Paragraph erwähnten verhalten wird. In dem Falle, daß beide von Natur zwar gerechtfertigt, aber durch die Kunst erst zu bewerkstelligen wären, würde die den Diatonus und die harmonische Terz betreffende, da ohne sie das letztgenannte Intervall sonst auf keine andere Weise[27]) in das diatonische System übertragen werden kann, als eine unbedingt nothwendige anzusehen seyn, die zugleich die Rechtfertigung jener andern in sich schließen würde, welche außerdem nur als ein zur Befriedigung einer unabsehbaren Masse von Intervallen und Tonarten getroffenes Auskunftsmittel erscheinen würde. Wenn, welches bis jetzt noch die Entscheidung zurückzuhalten ist, sich die Quinten und Terzen nicht in ihrer ursprünglichen Reinheit in das Tonsystem aufnehmen lassen, so wird, wie man seit Chladni allgemein darüber einverstanden ist, eine möglichst gleichmäßige Vertheilung der alsdann nothwendigen Abweichung allen hierbei zu beobachtenden Rücksichten mehr als jede andere genügen. Daher wird denn die in zwölf halbe Töne gleicher Größe getheilte Octave den Maaßstab enthalten müssen, nach welchem die Richtigkeit des bei Aufsuchung der harmonischen Mitte anzuwendenden Verfahrens in der Art zu beurtheilen seyn wird, daß die aus demselben für Quint und Terz hervorgehenden Ergebnisse mit den in der Reihe der zwölf gleichen halben Töne vorkommenden gleichnamigen Intervallen entweder übereinstimmen, oder um eine solche Differenz abweichen müssen, welche unbeschadet die im vollkommenen Dreiklange gegebenen Beziehungen sich durchaus nicht beseitigen läßt. Wäre letzteres der Fall, so müßte diese Differenz anerkannt werden, zugleich aber auch so gering seyn, daß deren gehörige Vertheilung eine, für das Gehör nicht wahrnehmbare, Abweichung von der ursprünglichen Reinheit zu Stande bringt. Zugleich würde damit nach der Erg bewiesen seyn, daß das Gehör irgend eine kleine Abweichung der Art wie Chladni[28]) sagt, nicht übel empfindet oder wenigstens im Verlauf des Tonstücks nicht wahrnimmt. Es liegt in der Natur der Dinge, daß die

Freiheit des Gehörs irgendwo ihre Gränze habe, was Oeleberg auch dagegen sagen mag.

§ 11. Weil der Ermittlung der innerhalb des Umfangs der Octave liegenden Intervalle bereits eine Theilung der Monochordsaite vorhergegangen, so wird diese erste für die übrigen gesetzgebend seyn müssen. Da ferner die Reihe der Consonanzen nicht willkührlich, sondern eine nach der abnehmenden Vollkommenheit jener geordnete ist; so wird das in Rede stehende Gesetz sich zunächst auf zwei unmittelbar folgende Glieder erwähnter Reihe beziehen müssen, so daß die vorhergehende Monochordtheilung für die der nächsten Consonanz als maaßgebend zu betrachten ist. Wenn man AB Fig. I die Monochordsaite

Fig. I. A ———— C D ——— B

vorstellt, und von A aus die zu ermittelnden Intervallenlängen (AC)[29]) nimmt, deren Endpunkte immer mit D bezeichnet werden mag, so wird die Länge von AD als eine, von AC, wodurch Saitentheil und Theilpunkt des harmonisch zu theilenden Verhältnisses angegeben wird, abhängige Größe erscheinen. In gleicher Abhängigkeit wird man sich daher auch den Theil CD, um welchen AC von AD übertroffen wird, so wie dessen Verhältniß zu BD zu denken haben. — Es wird daher das Verhältniß letztgenannter Monochordtheile aus dem gegebenen AC AB herzuleiten seyn. Die nächste Frage ist nun, welcher von den beiden Theilen CD und BD der größere seyn wird. Da nun AD AB in einem weitern Verhältnisse als AB AC stehen muß, so ist ersichtlich, daß BD größer als CD seyn muß[30]). Die Beziehung BD AD kommt nach dem, was über AC und den Theilpunkt C gesagt worden, hier nicht in Betracht, daher mit keine andern Verhältnisse, als das von BD CD mit dem gegebenen von AB AC mit einander zu vergleichen haben. Das Nächste, was sich darbietet, ist, letztgenannte Verhältnisse, weil uns nichts daran hindert und wir es mit zwei unmittelbar auf einander folgenden Consonanzen zu thun haben, ohne Weiteres einander gleich zu setzen[31]). Die Proportion BD CD = AB AC vermittelt zwischen dem zu ermittelnden und eingeschobenen Intervall den möglichst gesetzmäßigen Zusammenhang, welchen aufzuheben sich nicht die geringste Veranlassung findet. Sollte die ursprüngliche Beziehung der Quinte zur Octave eine weniger innige seyn, so müßte auch (vgl. § 5) ihre consonirende Natur in Zweifel gezogen werden, und sie somit aufhören, für das Tonsystem allgemeingeltend

---

27) Die von Chladni im Tonkünstler construirte [illegible] ist in ihr die für den Akkord geltende Terz allerdings vorhanden, daher aber auch ein bezogenes Verhältniß von Octaven [illegible] Größe und Intonirungen der Art, wie sie mit einer als absolut geltenden Tonleiter nicht vereinbar sind. Deren hat auch Oeleberg (S. 123) eine solche Zusammenstellung mit Recht als willkührlich bezeichnet (vgl. S. 177 ebend.). Nur hätte er deshalb nicht sogleich die ganze Kanonik über Bord werfen sollen, indem sich ein Auszug bei den [illegible] einer Abweichung über die [illegible] Verhältnisse der Tonleiter (Nr. 4 und a des zweiten Anhanges) gefunden zu haben glaubt, und [illegible] nicht wieder zu verlassen gedenkt.

28) S. 102 a. a. O.

29) Da das Verfahren der harmonischen Theilung in möglichster Allgemeinheit für Quinte und Terz zugleich angegeben werden sollte, so ist die Länge von AC unbestimmt gelassen. Ist der [illegible] gleich der Hälfte von AB und ebenso ist CD der von BD gleich.

30) Wenn BD = CD genommen würde, so ist AD arithmetisches Mittel zwischen AC und AB, so gelangt nach § 10 zum harmonischen Mittel nicht geeignet. Ebenso ist das geometrische Mittel vom harmonischen, welches ungleiche Intervalle hervorbringt, wesentlich verschieden. Die Rücksicht auf das zu theilende Verhältniß [illegible] bei Annahme des geometrischen und arithmetischen Mittels berücksichtigt.

31) Hätten wir AD und BD verglichen, so würden wir dessen Umkehrung mit dem gegebenen Verhältnisse um keinen Schritt gefördert haben, so wenig als [illegible] AD AB.

zu wirken. Wenn wir nun das bei der harmonischen Theilung anzuwendende Verfahren in Worte fassen wollen, so wird dasselbe wesentlich darin bestehen, daß man die von dem Theilpunkte (C) bis nächst vollkommenern Tonverhältnisses bis zu dem Endpunkte (B) der Monochordsaite, den man nicht zum Anfangspunkte der gesuchten Intervalllänge zu machen gedenkt, in rechnende Entfernung, in zwei neben einander liegende, dem vergleichten Verhältnisse proportionale Stücke (CD und DB) zerlegt, von welchen das zwischen den beiden Theilpunkten enthaltene (CD) der gegebenen Intervalllänge entsprechen wird. Dabei bleibt es, wenn die Octave das harmonisch zu theilende Verhältniß ist, völlig gleichgültig, von welchem der beiden entgegengesetzten Endpunkten die gegebene Intervallenlänge gerechnet wird, so daß für Fig. I. außer der oben angeführten Proportion, auch die von BD : CD = CC : AC mit gleichem Rechte aufgestellt werden kann. Da nun für den Einklang dieselbe Verwechselung der Endpunkte möglich ist, indem Fig. II die durch dieses Tonverhältniß gegebene Intervallenlänge ebensowohl von B als von A gerechnet werden kann, und durch Anwendung obiger Regel aus dem Verhältniß des Einklangs sich eben so das der Octave, wie aus letzterm, das von 3 : 2 entwickeln läßt, so wie auch das in der Kanonik für die Quinte angenommenen Zahlenverhältnisses.

Fig. II. A ——— D ——— B / C ——— D ——— B

Insofern von einer Theilung des Einklangs nicht füglich die Rede seyn kann, werden wir die harmonische Theilung als eine besondere Anwendung eines allgemein gültigen Verfahrens anzusehen haben, welches wir mit dem Namen der harmonischen Ableitung bezeichnen wollen. Der Haupt-Unterschied besteht lediglich darin daß der harmonischen Theilung schon eine Theilung vorangegangen seyn muß, während, wenn das vorgelegte Verhältniß nicht zugleich eine Tonentfernung ist, mit letzterer zugleich Fig. II die Entfernung der Punkte A—C auf Null reducirt wird, in welchem Fall sie nicht vollkommener das Gesetz enthält, nach welchem die Intervallenlänge AD zu bestimmen ist.

§. 12. Nachdem wir in vorigem Paragraph die harmonische Theilung als eine besondere Gattung von harmonischer Ableitung betrachtet haben, liegt uns nunmehr ob, dieselbe nach ihren eigenthümlichen Merkmalen näher zu bezeichnen. Zu diesen gehört, daß sie eine gegebene Tonentfernung in ungleiche Theile theilt, bei welchem Verfahren die Saite des zwischen einzuschiebenden Tons immer um irgend eine Größe kleiner als die des Grundtons, dagegen aber um irgend eine andere (dieselbe kann es nicht seyn, zufolge §. 11) der Saite des höhern Gränztones des zu theilenden Intervalles übertiegen seyn muß. In der Ungleichheit der angeführten Differenzen muß eine gewisse Regelmäßigkeit zu finden seyn, so daß die äußere Verschiedenheit gewissermaßen auf innere Gleichheit hindeutet. So sind z. B. Quinte und Quarte allerdings verschiedene Intervalle, aber wie vieles haben sie wiederum nicht miteinander gemein. Beide drücken die Beziehung des harmonischen Mittels auf einen der antiphonischen Klänge aus, deren Verschiedenheit wiederum verschwindet, wenn man, wie gewöhnlich, die Octave als das Verhältniß einer Art von Identität betrachtet. Man wird demnach jene Unterschiede auf dieselbe Weise und in demselben Sinne als identisch zu betrachten haben, wie die Gränztöne des zu theilenden Intervalles selbst. In Saitenlängen ist das Verhältniß von Grundton zur Octave wie 2 : 1 oder 6 : 3. Soll nun zu 3 irgend eine Größe hinzugesetzt werden, so kann es nur ein Theil dieser Zahl seyn, ebenso wie von der Zahl 6 nur ein Theil derselben weggenommen werden kann. Es entsteht nun die Frage, der wievielste Theil[10]) in dem einen oder andern Falle gemeint sey, und ob, wenn man von der Zahl 6 z. B. den 7ten, oder im Allgemeinen gesagt, den nten Theil genommen hatte, man nun auch den nten Theil von 3, d. h. gleichartige Theile zu nehmen habe. Insofern nun die Annahme homogener Theile auf ein zu 3 in einem näheren Verhältnisse als zu 6 stehendes Zwischenglied führt, so ist durch dieselbe eine der wesentlichsten Bedingungen der harmonischen Theilung erfüllt, wie ihr zugleich aber auch die andern, nach welcher das gesuchte Mittelglied in unmittelbarstem Zusammenhange zu den beiden äußeren stehen soll: denn unter allen den ersten Bedingungen entsprechenden Zahlen ist keine, welche die zweite so vollkommen zu erfüllen im Stande wäre, als gerade diejenige, deren Unterschiede bei äußerer Ungleichheit ihrer eigentlichen Bedeutung nach einander gleich sind. Ebendarum nämlich, weil sie als Unterschiede zunächst auf die verglichenen Größen sich beziehen, ist ihre gegenseitige Beziehung erst durch die Glieder des gegebenen Verhältnisses vermittelt. In jedem der beiden genannten Glieder gehört ein Unterschied, um welchen das Mittelglied größer oder kleiner ist, dieser Unterschied ist, wie wir sehen, als ein Theil des dazugehörigen äußern Gliedes zu betrachten, und bildet daher mit demselben ein geometrisches Verhältniß. Indem wir nun beiden geometrischen Verhältnissen[11]) denselben Verhältnißnamen (Exponenten) geben, erscheint

10) Es wird hier von der besondern Beschaffenheit dieses Theilverhältnisses, nach welchem sich Zahlen-Verhältnisse in ganzen oder gebrochenen, rationalen oder irrationalen Zahlen ergeben, völlig abstrahirt und aus dem vom Standpunkte ausgesprochenen, von Drieberg angefochtenen Grundsatz, daß den Consonanzen die möglichst einfachsten Zahlenverhältnisse zukommen müssen, durchaus kein Bezug genommen. Die Einfachheit des dem harmonischen Mittel zu Grunde liegenden Zahlenverhältnisses hängt von der des zu theilenden Intervalls ab, hier aber ist nur von dem gesetzmäßigen Zusammenhang unmittelbar verbundener Größen die Rede. Im rein arithmetischen Sinne läßt sich die harmonische Theilung auf je zwei beliebige Zahlen beliebiger Verhältnisse, ebenso wie die arithmetische und geometrische anwenden.

11) Da die erwähnten geometrischen Verhältnisse sich in angegebener Weise geltend machen, so bleibt, um für das harmonische Mittel eine Regel aufzustellen, nichts anderes übrig, als diese Regel von jenen Verhältnissen herzunehmen. Das hieraus für die Zahlenoperation sich ergebende Verfahren wird natürlich erst dem im vorigen §. nach Tonverhältnissen angegebenen dem Resultate nach übereinstimmen. Bei Theilung des Octavverhältnisses befinden sich die Unterschiede ebenfalls im Verhältniß der Identität in demselben Sinne, als die Octave selbst, wie oben verlangt wurde.

nen oben die Differenzen gleichzeitig als homogene Theile der mit ihnen in Beziehung stehenden Glieder des als bekannt vorausgesetzten Verhältnisses, so daß, wenn man erstere als Brüche ausdrücken wollte, sie bei ungleichen Zahlen gleiche Nenner führen. In dieser Gleichnamigkeit allein liegt das Gesetzmäßige der harmonischen Theilung, auch entspricht dieselbe vollkommen der in der Musik selbst begründeten Gleichmäßigkeit von Quinte und Quarte, so wie der der beiden Terzen, die wir, als hinlänglich bekannt, hier nicht weiter zu verfolgen brauchen.

§ 13. Zufolge der im vorigen Paragraph gegebenen Entwickelung hat das harmonische Mittel zweier Zahlen die Eigenschaft, der einen von diesen um denselben Theil eben dieser letztern überlegen zu seyn, um welchen Theil der andern es von eben dieser andern übertroffen wird, oder mit andern Worten, es sind die aus Vergleichung der Mittelzahl mit den äußern hervorgehenden Unterschiede dem Verhältniß der gegebenen Zahlen proportional. Die hier über das harm. Mittel, und zwar nach letzterer Fassung gegebene Erklärung ist genau im Sinne der Griechen [34], dabei aber ihrem eigentlichen Wesen nach Grundlage alles dessen, was die neuere Kunst über diesen Gegenstand gesagt hat, und möglicher Weise sagen kann. Daher war, um zugleich den geschichtlichen Gang zu verfolgen, die vollständigere Begründung des von den Griechen, wie es scheint, ohne weitern Beweis (wenigstens sind wir selbst bis jetzt noch nicht vorgekommen) aufgestellten Satzes nicht zu umgehen. Nachdem nun dieser Forderung (§. 12) Genüge geschehen, bleibt nunmehr noch übrig, den Uebergang zur modernen Kontrast zu vermitteln, eine Veranlassung, den sich, wie immer, von der gegebenen Definition [35] ausgehend, das Weitere in mathematischer Methode entwickelt, ganz von selbst machen wird. Man bezeichnet daher die Glieder des zu theilenden Verhältnisses mit A und B, so wird das Mittelglied eben sowohl durch $A - \frac{1}{n}A$ als $B + \frac{1}{n}B$ auszudrücken seyn. Da nun n eine unbekannte Zahl ist, und man eben wissen will, welchen Theil man von A oder B zu nehmen hat, so formirt man die Gleichung $A - \frac{1}{n}A = B + \frac{1}{n}B$, aus welcher man $\frac{1}{n} = \frac{A-B}{A+B}$ erhalten wird. Diesen Werth in die des harmonischen Mittels eingetragen giebt $A - A\left(\frac{A-B}{A+B}\right)$ und $B + B\left(\frac{A-B}{A+B}\right)$.

Durch beide Formeln erhält man $\frac{2AB}{A+B}$ als die gesuchte Mittelzahl. Fassen wir dieses Ergebniß in Worte, so geht daraus die, von der neuern Kunst [36] gegebene, Regel hervor, nach welcher man das doppelte Produkt der gegebenen Zahlen durch deren Summe dividiren soll. Man sieht hieraus, wie die Verhältnisse der harmonischen Theilung eben sowohl arithmetischer als geometrischer Natur sind. In der That wird, wenn man zwischen A und B das arithmetische Mittel $A \; \frac{A+B}{2} \; B$ nimmt, und mit dem Verhältnißexponenten, den man durch Division des zweiten Gliedes B durch das Mittelglied erhält, das erste Glied A multiplicirt, daraus das harmonische Mittelglied $= A \; \frac{2B}{A+B}$ hervorgehen, so daß nunmehr zwischen die Außenglieder die Mittelglieder zwei fallen werden: $A \; \frac{A+B}{2} \; \frac{2AB}{A+B} \; B$, von denen ersteres, wenn die harmonische Theilung auf ein musikalisch richtiges Resultat führt, das Verhältniß der Quarte, letzteres das der Quinte geben wird. Die harmonische und arithmetische Theilung lassen sich also gegenseitig von einander ableiten und finden unter obiger Bedingung in der Musik eine sehr oft besondere Anwendung. Will man bei Ausführung solcher Rechnungen sich bloß des arithmetischen Mittels bedienen, so wird man, um auf das harmonische zu kommen, nur mit noch die Richtung der Brüche — denn in dieser Form lassen sich alle Zahlen darstellen — [illegible] und nach [illegible] Richtung umkehren müssen [37].

(Fortsetzung folgt)

Kritik

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: *Introduction et Variations sur un thème de F. Schubert pour le Violon avec accompagnement de l'Orchestre ou de Piano, composées et dédiées à Monsieur Jerome Golanz par Ferdinand David.* Op. 15. Pr. m. Orch. 2 Rthlr. m. Piano 1 Rthlr. 8 ngr.

Das Thema ist jenes vielbeliebte und schon vielfach bearbeitete Schubert'sche Lied „das Lob der Thränen" und läßt sich diese Wahl keine unglückliche, im Gegentheil eine sehr glückliche nennen, so findet Referent im Übrigen

34) Plutarch (1030 und 1139) giebt als Beispiel der harmonischen Theilung die Zahlen 6 8 12, wobei 8 um den dritten Theil von 12, nämlich 4 kleiner als 12, und um 2 den dritten Theil von 6 größer als 6 ist. Dessen Erklärung und Beispiel der harmonischen Theilung, gleichwohl auf Veranlassung einer Stelle im Platons Timaeus [illegible] bestätigt. Es geht daraus hervor, daß der Begriff einer harmonischen Mittelzahl auch Plato nicht fremd war. Aristides (bei Plutarch 1139) [illegible] harmonischen Theilung [illegible]

35) Ohne Rücksicht auf die für die Musik zu machende Anwendung [illegible]

36) Marburger im I. Abschn. der Kritik des reinen Satzes. — Die von den Griechen zur Ausübung eines solchen Mittelzahl angegebenen Methoden können als nicht umfassend genug [illegible] 1 3 und 2 3, [illegible]

37) Nämlich

A		B
$\frac{1}{A}$	$\frac{B+A}{2AB}$	$\frac{1}{B}$
$\frac{A}{1}$	$\frac{2AB}{B+A}$	$\frac{B}{1}$

Nichts, wodurch sich die Composition sonderlich auszeichnete. Es sind vier Variationen im gewöhnlichsten modernsten Zuschnitt. An die letzte schließt sich ein brillanter Schlußsatz, in welchem alle vorher angebrachten Künste noch einmal in Kürze zusammengedrängt sind, und zum Thema führt eine Einleitung, in welcher die Motive dieses in mehr oder weniger treuer Annäherung anklingen. Die Einleitung steht in A-moll alla breve, schließt mit einer Dominant-Cadenz auf der Dominante, und Thema und Variationen stehen in A-dur 2/4. Letztere schließen sich der modernsten Wiener Bravourschule an; selbst das von Verlat geschaffene Tremolo mußte in gewisser Nachbildung in der zweiten Variation sein Plätzchen finden. Die Ansicht, den Schubert der Begleitung seines herrlichen Gesanges an dem Lindenbaume durchaus zugestand, ist auch hier in der Begleitung des Claviers und Orchesters nicht vorenthalten worden, und finden wir sämmtliche Schubert'sche Figuren in dieser Beziehung ebenfalls treu wieder gegeben. Auch ein gewöhnliches Lento oder Adagio (3 Var.) fehlt in der Variationenreihe nicht, und ein Spieler von Fertigkeit, festem, gewandtem Bogen wird schon in der Vollständigkeit des Thema's Bürgschaft genug für den erfreulichsten Beifall finden.

Ebendaselbst: *Premier air varié pour le Violon, avec accompagnement de deux Viol., Viole, Violonc. et Basse, Flûte obligée, [illegible], deux Hautb. et deux Bassons ou de Pianoforte, composé et dédié à Mons. Joseph Böhm etc. par Philippe Kroch.* Pr. m. Orch. 1 Rthlr. m. Pfte. 25 ngr.

Eine Composition derselben Gattung, wie die vorhin angezeigte, nur vielleicht mit weniger Geschmack gearbeitet und etwas leichter. Nach einer Einleitung von 9 Takten folgt das Thema, und dann führen uns fünf Variationen über dieses, mit Doppelgriffen, Tremolo's, Harpeggien u. dergl. Künste reichlich genug entgegen. An die fünfte schließt sich ein durchweg sich fortwährendes Finale. Man möchte glauben, auf einmal seyen alle unsere ordinärsten Violinvirtuosen von der fixigen Idee befallen, denn keine Piece erscheint für ihr Instrument, in welcher nicht auch die musikalisch-albernen Tremolo obenan unter allen Künsten und Kunststückchen ständen. Läßt in der Entfaltung der Composition alle Instrumente wieder dergestalt [illegible] so will das etwas gar nicht an des Referenten Ohr anklingen. Ob empfehlen, ob nicht empfehlen? — wer Lust hat, spiele und ergötze sich an solchen Süßigkeiten.

Ebendaselbst: Del Cengbaas und Nüddeli. *Andantino* mit Variationen für's Pianoforte, componirt und dem Fräulein Anna Hinzel in Zürich hochachtungsvoll gewidmet von Anton Grebbach. Op. 7 Nr. 1. Pr. 1 fl. 12 kr. oder 16 ggr.

Auf eine harpeggienreiche Einleitung in A-moll und C-Takt folgt das kurze Thema (A dur 3/4) mit sechs brillanten Variationen und möglichst noch brillanterem Finale, und deren Jedes ein besonderes Talent in der Erfindung nicht hervorleuchten will. Stücke der Akkorde, Arpeggien, Sprünge sind die hauptsächlichsten Mittel, in welche der Componist seine Motive wickelt, um seinem ungewöhnlichen letzten Endzweck, etwas sogenannt Brillantes zu schaffen, zu erreichen, sind aber auch die außerordentlichsten Ausfüllungsmomente zur Gestaltung musikalischer Formen. Sagen wir: Gott ist die Liebe, und sagen es dann auch tausendmal noch und nehmen jedesmal den Mund voller, dabei aber mischen hie und da noch einige schwülstigen Seufzer hinein, so haben wir am Ende doch nichts weiter gesagt, als: Gott ist die Liebe, und keinen Ungläubigen zur Wahrheit des Wortes bekehrt. Variationen aber sind nur dann gut und von deutlich musikalisch-poetischem Werthe, wenn der Componist in jeder derselben eine andere Beziehung darlegt und durchführt, in welche der Hauptgedanke des Thema's ebenfalls treten könnte, wenn er den gesammten Kreis der Gedanken- und Gefühlsassociation dieses damit durchläuft, wie der Redner, der das Hauptthema seines Vortrags nach allen Beziehungen desselben hin rhetorisch durchführt und zur Anschauung bringt. Sogar der pädagogische Werth, den Variationen außer seinem poetischen noch haben können, muß, sind sie wie vorliegende oder gewissermaßen nach einem Leisten geformt, ihnen abgesprochen werden, da mit einer einzigen Etude derselbe Zweck in dieser Hinsicht erreicht werden könnte.

Ebendaselbst: *Etude heroique pour le Piano, composée et dédiée à son ami Charles Mayer à St. Petersbourg par Eduard Pirkhert.* Op. 6. Pr. 54 kr. oder 12 ggr.

Der Name Etude heroique ist nicht unpassend für diese Composition gewählt, denn eine heroische Kraft der Finger und Hände gehört dazu, solche so durchzuführen, mit diesem Feuer und in dieser Präcision, womit wir sie von dem jungen Componisten selbst einst vortragen hörten. D-moll, C-Takt, Allegro con bravura e molto agitato — durchweg ein wahres Akkordenspiel, in welches nur die Distanz der melodischen Motive hineinklingen. Daß die eigentliche Schönheit der Composition dabei etwas in den Hintergrund gedrängt wird, ist so natürlich, als kein Maler eine Furie mit der Grazie der Unschuld und reinen Seelenausdrucks zu umgeben vermag, und der Furie im Pianofortespiel sind hier alle Fesseln gelöst. Wer sie liebt, wird auch an dieser Etude Freude haben, und wer sie nicht liebt, mag lediglich den Vortheil eines gewissen Distanz- und Akkordenspiels durch die Uebung davon tragen. Eine neue Vortragsbezeichnung [illegible] womit der Verfasser wahrscheinlich ein sog. [illegible] Passagen andeuten will, liegt außer des Referenten italienischem Sprachschatz.

Ebendaselbst: Der Troubadour, von Freiligrath, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und dem Großh. Bad. Kammersänger Herrn A. Haitzinger freundschaftlichst gewidmet von J. W. Kalliwoda. Pr. 36 kr. oder 8 ggr.

Das Gedicht, ein hübsches sinnreiches Lied, führt uns den Gedanken an jenes Leben der Troubadours zurück, das nur in der Ritterschaft und Minne seine Befriedigung fand. Ein Troubadour singt liebeglühend und sehnsuchtsvoll am Fenster seiner Dame, daß Arm und Leben dem Vaterlande, das Herz aber der Maid gehöre. Er

stürmt hinaus dann in die Schlacht, fällt unter des feindes blutigen Streichen und auch hier noch, erkämpfend sich der Lieb' und Ehre schönsten Tod, ist sein letztes Wort, Leben und Blut dem Vaterland, das Herz jedoch der süßen Maid. Ich weiß nicht, ob der Componist wohl daran that, bei diesem Bilde sofort den Ton der Trauer und Wehmuth (C-moll) anzustimmen. Es will mir derselbe nicht gut passen zu dem Gefühle, das die Vorstellung von solchem Ende unwillkührlich in uns erregt. Tod ist Tod, und wieder nicht Tod. Hier klagen und trauern wir, dort singen wir einen Triumphgesang. Wo Lieb und Ehre, ritterliche Treue und Muth den Lorbeerkranz streuen, vermögen nicht Thränen der Wehmuth seine Blätter zu benetzen. Sollte die letzte Strophe, worin des heldenmüthigen, ritterlichen Sängers Fall erzählt wird, durchaus eine Objektivität des Ausdrucks gewinnen, so wenig Grund dafür vorliegt, so hätte doch meinem Dafürhalten der Componist besser gethan, wenn er das Gedicht wenigstens in so weit durchcomponirt hätte, daß die ersten drei Strophen eine eigene lyrische Weise, und dann wieder die letzten vierten eine solche erhalten haben würden. In seiner vorliegenden Gestalt will die Composition nicht recht ansprechen. Man meint den Körper von einem Alp gequält, der ihn nicht zur Klarheit der Anschauung und damit nicht zur ganzen Kraft des Ausdrucks kommen läßt. Viel mag dazu auch die ungewöhnlich hohe Tonlage beitragen, die, daß es herausreichend und selten und dessen Mühe erntend, sowohl für Sopran als für Tenor den lyrischen Schwung hemmt. Doch die Hauptursache davon liegt wohl im Vergreifen des Charakters und der ganzen Anlage, — ein Fehler, der durch den Dur-Schlußsatz nicht wieder gut gemacht wird, im Gegentheil dadurch nur um so merklicher heraustritt, als wir uns hier überzeugen, wie der Componist nur an den objektiven Inhalt, nicht an das dadurch erregte subjektive Gefühl bei seiner Schöpfung sich hielt, also von vorn herein den falschen Weg einschlug.

Mainz bei B. Schott's Söhnen. Sechs Lieder von Dräxler-Manfred, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung componirt und dem Fräulein Doris Hauk ehrfurchtsvoll gewidmet von P. Lindpaintner, Königl. Würt. Hofcapellmeister. Op. 108. Pr. 2 fl.

„Lieder" — möchte ich diese Compositionen, durch so manche lyrische Schönheit sie sich auszeichnen, dennoch nicht nennen. Dazu fehlt ihnen die Unmittelbarkeit des Ergusses und eine Totalität der Empfindung, die sich im Liede nicht sowohl durch Einfachheit, sondern, wie meistens im Reime des Textes, so in der Musik durch eine gewisse Abrundung und rhythmische Gleichmäßigkeit selbst der kleinsten einzelnen Absätze kundgibt. Gesänge möchten sie es, und um so mehr Compositionen dieses allgemeineren Begriffes, als deinem klaren Auge der denkende Künstlergeist entgeht, welcher hier über der subjektiven Empfindung schwebt, während im Liede die musikalische Erfindung allein dem Gefühle anheim gegeben bleibt. Ist doch hier auch der Moment, durch welchen Lindpaintners Charakter als Componist wesentlichst sich wie durch einen eigenthümlichen Zug auszeichnet, daß er niemals dem Gefühle allein sich zu überlassen vermag, sondern selbst da, wo dieses im unerschöpflichen Quell, mit mächtiger, ergreifender Fülle aus ihm hervorzuströmen scheint, dem ordnenden Verstande, dem Vermögen des Denkens noch einen wesentlichen Einfluß gestattet. Ich will nicht entscheiden ob und wann Vortheil oder Nachtheil aus diesem Verhältnisse erwächst, aber jedenfalls kann der — wenn ich mich so ausdrücken darf — kritische Eigensinn, die Selbstmäßigkeit und rhetorische Spitzfindigkeit, welche dabei meistens der inneren schöpferischen Seelenregung in den Weg treten, hier, in der rein lyrischen Composition seltener zu dem ersteren führen, denn unverkennbarlich muß eben jene Unmittelbarkeit des Gefühlsergusses, welche solche Art von Composition unerläßlich bedingt, dadurch im Kleinen gehemmt werden. Lindpaintner giebt uns den Ausdruck im Ganzen, im Sinne, wie ihn das Gefühl will und giebt. Alles im Ganzen und im Einzelnen strebt sein reiches Talent stets zu erringen, und mag hier gleichsam eine Ueberfüllung der Empfindung, welche unwillkührlich den Geist zugleich erregt, daran Schuld seyn, und dort die immer rastende Beliebung der künstlerischen Speculation, — die Wirkung bleibt stets dieselbe: eine Wirkung aber, die, wo sie in Vocalcompositionen ausgegossen hat, fast immer nach einem gleich geistkräftigen Sänger verlangt, der ebenfalls nicht blos auf den Wogen der Brust, sondern auf den Schwingen des künstlerischen Verstandes auch seine Stimme legt und nicht blos von dorther, sondern von daraus auch seinen Vortrag leiten läßt, wenn derjenige Effekt erreicht werden soll, der mit diesen Compositionen wirklich erreicht werden kann. Freilich hält in solchem Falle auch der blos lyrische Gesang sich meist in eine Art dramatischen Gewandes, allein vergessen wir doch, daß es ein bloßes Lied seyn sollte, das wir da hören, so ist der Eindruck noch keineswegs deshalb ein minderer, vielmehr vermag er, wenn er das Textes wort damit übereinstimmt, ein noch um Vieles höherer zu seyn. Ich sage dies Alles nicht ohne speciellen Bezug auf vorliegende Compositionen. Auch sie überheben sich, wie bereits angedeutet, selbst nach Seiten ihrer äußern Form hin der blos lyrischen Gestalt und steigen sogar in ein dramatisches Gebiet über, ohne indeß mit solcher Steigerung des Charakters die Möglichkeit der Wirkung selbst zu schmälern, die nun aber die zweite Bedingung noch voraussetzt, daß außer dem Sänger auch der Hörer sich von dem blos empfindsamen Standpunkte hinweg auf die höhere Kunstphilosophie zu erheben vermag, von welchem aus der Gesang lediglich erfaßt seyn will, weshalb ich für mein Theil keinem Sänger rathen möchte, auch nur eines dieser sog. Lieder vor größerem gemischten Kreisen vorzutragen, sondern dazu sich die kleinere gewählte Gesellschaft auszuwählen. Es sind nicht Lieder für den Concertsaal oder den Salon, sondern für das Haus, für die stille Kammer, wo ihrer Zwei, Drei mit gleicher Inbrunst allein der Kunstbetrachtung in ethischer Weise sich hingeben. Es scheint mir auch, als sey der Componist selbst sich deß Alles wohl bewußt gewesen, denn wohl wenige Stellen kommen vor, wo man deutlich fühlt wie er sich zu weit

weniger in das Gebiet dramatischen Ausdrucks, sich als möchte, auf kürzestem Wege wieder in das lyrische zurückzukehren, allein ist der Versuch dann nicht ein völlig vergeblicher, so sind diese Stellen freilich auch die künstlerisch schwächsten. Ich mache in dieser Beziehung nur auf die erste Composition, „Rosenruf", aufmerksam. So thut der bestimmtere Abschluß des ersten Absatzes auf der Tonica, gegenüber von dem unaufhaltsamen Fortschreiten des Textes, sehr wehe; aber woher kommt dies? — nur aus dem Kampfe, in welchen die künstlerische Erfindung mit der beabsichtigten Form trat. Um weit gelungener erscheint dagegen unter andern die letzte Composition, das „Warum?" — und warum? — weil der Componist hier dem dramatischen Fluge, den er einmal genommen, volle Freiheit läßt, ihm nicht der Absicht, dieser zu schaffen, zu Liebe lyrische Fesseln anhängt. Und so schließe ich die Anzeige mit dem aufrichtigen Wunsche, daß es eben so viele Sänger geben möchte, welche diese Gesänge in ihrer ganzen Schönheit aufzufassen und vorzutragen verstehen, als es ohne Zweifel Hörer gibt, welche die geistige Gewalt zu würdigen wissen, die der Componist über die tiefste Empfindung hinaus ihnen zu verleihen strebte.

Leipzig bei G. Schubert. Uebungsschule für Organisten, von Carl Geißler. Op. 65. 199 Seiten in quer 4. Pr. 2 Rthlr. oder 3 fl. 30 kr. rhein.

Wir haben früher schon, bei dem Erscheinen seiner ersten Lieferungen, auf dieses Werk als wirklich eine vortreffliche „Uebungsschule für Organisten" aufmerksam gemacht. Es enthält eine Menge praktischer, zugleich dem Gottesdienst angemessener und für denselben brauchbarer drei-, vier- und noch mehrstimmiger Orgel-Compositionen in allen Formen, und sämmtlich auch in bester, gediegenster musikalischer Weise bearbeitet, wob die Namen derjenigen Tonsetzer verbürgen, welche zu der Sammlung durch meistens Originalbeiträge steuerten, als, außer dem Herausgeber, Bergt, Engel, Hahn, Hesse, Köhler, Krebs, Löwe, Fischer, Rinck, Roch, Stelze ic. ic. Dann sind die Stücke, in ihren einzelnen Gattungen, dergestalt methodisch geordnet, daß sie immer vom Leichtern zum Schwereren fortschreiten und eben so auch den Kreis der verschiedenen Tonarten durchlaufen. So erhalten wir zunächst 30 zu Vor- oder Nachspielen taugliche Trio's mit oder ohne Pedal, dann 26 vierstimmige Vor- und Nachspiele ohne nothwendigen Gebrauch des Pedals, hiernach 16 Trio's auf 3 Systemen für zwei Manuale mit Pedal als Hauptbildung zum freien Gebrauche des letztern, ferner, zur Warnung vor monotonem Spiel und als Muster von Abwechselung, welche sie nach dem Texte des Chorals in der Harmonie selbst spielt, seiner Zwischenspiele ic. getroffen werden muß, wenn die Orgelbegleitung den Gemeindegesang wirklich mit Ausdruck unterstützen soll, den Choral „Allein Gott in der Höh sey Ehr" in vielfach veränderter harmonischer Gestalt mit und ohne Zwischenspiele ic., darauf 42 drei- und mehrstimmige Vor- und Nachspiele in gebundener und freier Spielart, Fughetten, Fugen, variirte Choräle ic. mit nothwendigem und berechnetem Gebrauche des Pedals auf 2 und 3 Systemen, und sowohl zur bloßen Uebung als zum wirklichen kirchlichen Gebrauche; und endlich noch 6 Orgelstudien in ganz ungewöhnlichen Tonarten, als Cis-moll und dergl. Unbedingt ein Schatz, wie er sich für so wenig Geld zumal, selten zusammengefügt finden dürfte. Möchte kein angehender Organist sich der fleißigsten Benutzung dieses Uebungsbuchs entziehen, und insbesondere wird den Landorganisten damit auch ein großer Vorrath von kleinern Orgelstücken, deren sie stets bedürftig, geboten. Das Nöthige über Registrirung und was dahin gehört, ist bei jedem einzelnen Stücke namentlich erwähnt worden.

Magdeburg bei Heinrichshofen. *Conditorei musicale.* Recueil de Compositions agréables et très faciles sur des Motifs favoris pour le Piano à deux et à quatre mains par *Franc. Xaver Chwatal.* Oeuv. 58 u. 59. Pr. jedes 1½ Rthlr. und 2 Rthlr.

Nun ja — Conditorei! — Lauter kleine Stückchen, aus Opern zusammengetragen, welche Anfängern wohl zur Erheiterung in die Hand gegeben werden dürfen. Es sind zusammen 12 Stücke, die auch einzeln und sowohl zweihändig als vierhändig gekauft werden können.

Ebendaselbst. *Vive la Prusse!* Fantaisie patriotique sur des chansons nationales prussiennes, composée pour le Piano par **Ebenkofelden.** Oeuv. 57. Pr. ⅔ Rthlr.

Es sind hier die vier Lieder „Borussia", „Ich bin ein Preuße", „Sie sollen ihn nicht haben" und „Heil dir im Siegerkranz" mit allem möglichen Terzienspektakel aneinandergereiht, wobei denn auch Trompeten und Trommel-Imitationen nicht fehlen. Wie Herr Chwatal aber dazu kommt, die von ihm selbst geschaffene Melodie zu dem Beckerschen Rheinliede einen „patriotischen Nationalgesang" zu nennen, bleibt etwas unklar. Jungen Tastenrittern macht das Stück gleichwohl vielleicht Vergnügen.

Ebendaselbst. *Tutti frutti.* Musikalisches Potpourri, über beliebte Melodien componirt und für das Pianoforte leicht arrangirt von **A. von Canisch.** Op. 18. Pr. 15 Sgr.

Ein bissel Nachtlager, ein bissel Alpenhorn, ein bissel Nachtwandlerin, ein bissel Freischütz, ein Mozart'sches Thema, ein Löschisches Zimmermann, ein Dunkel Schottisch, ein Ahnl Catherisch, ein Stückchen Hugenotten, drei Finger Prochische Lieder — und die Composition ist fertig. „Componirt!" — nun ja, denn componiren heißt — zusammensetzen, „aber doch flicken, auch tutti frutti können componirt werden, wenn in der Zusammensetzung Sinn ist, wäre es auch ein komischer."

Literarische Notizen.

* Hr. Franz Glöggl in Wien, Expeditor und Canzlei-Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ic., hat einen „musikalischen Geschichts- und Erinnerungs-Kalender für den österreichischen Kaiserstaat auf das Jahr 1842" herausgegeben, welcher auf 88 Octavseiten enthält: 1. Den gewöhnlichen Kalender für Katholiken, Protestanten, Griechen, Russen und Juden. 2. Die üblichen Kalender-Nachrichten über die Tageslänge und den Stand der Sonne und des Mondes. 3. Verzeichniß der Jahrmärkte in Oesterreich. 4. Stempel-Tabelle. 5. Erfindungen, Entdeckungen

und Einrichtungen im Gebiete der Musik. 6. Erinnerungsblätter der Geburts- und Sterbtage besonderer Tonsetzer und Beförderer der Tonkunst. Tonkünstler der theoretisch-, praktisch- und mechanischen Tonkunst, mit einem alphabetisch-geordneten Verzeichniß der vorkommenden Namen für jeden Tag des Jahres. 7. Alphabetisches Verzeichniß der im österr. Kaiserstaate bestehenden und einiger auswärtiger musikalischer Akademien, Musikvereine, Conservatorien und Musikanstalten. Kurzgefaßte Darstellung ihrer Zwecke mit Angabe ihrer Gründer und Beförderer. 8. Kleine musikalische Erzählungen und Anekdoten. 9. Bruchstücke über [illegible] und [illegible] Wirkung der Musik. 10. [illegible] Biographien berühmter Tonkünstler und besonderer Beförderer der Tonkunst, Nekrologe. 11. Vorzügliche Leistungen in der Kirchenmusik. Bemerkungen der neuesten Werke dieses Faches der Musik. 12. Erfindungen neuer musikalischer Instrumente. 13. Kunst- und Musikhandlungen in Wien, mit Angabe ihres [illegible] Verlags. 14. Musiklehreranstalten in Wien. 15. Instrumentenmacher in Wien, als Orgelbauer und [illegible], Claviermacher, Geigenmacher, Holz- und Blechinstrumentenmacher, [illegible] Instrumentenhandlungen. Instrumenten- und Musikalien-Leihanstalten. 16. Musik-Ausdrucks-Bewegung in Wien. 17. [illegible] 18. Musikalische Zeitschriften. — Auf welch' . . . [illegible] zu werden [illegible]

* Durch die Buchhandlung Karl Groos in Heidelberg ist so eben das „Verzeichniß der von dem verstorbenen Geheimen Hof- und Rath [illegible] Thibaut zu Heidelberg hinterlassenen Musikalien-Sammlung, welche als ein Ganzes ungetrennt verkauft werden soll“, ausgegeben worden. Der Katalog enthält im Ganzen 1022 Nummern, und weist uns sehr alte Werke selbst des [illegible] [illegible] und anderer der ersten christlichen Jahrhunderte. Aus der neuern Zeit begegnen wir nur den Namen Bach, Händel, [illegible], [illegible], Naumann, [illegible], Mozart, Cherubini, [illegible], Haydn und was der [illegible], [illegible] und wenigen anderen. Am merkwürdigsten dürfte die Sammlung von alten [illegible] und Volksgesängen (aller Nationen) sein.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

* Die Berliner Zeitschrift „Orgue“ [illegible] Correspondenzartikel aus Leipzig: „Bei der ersten Aufführung der [illegible] auf der hiesigen Bühne am 3. März war der Beifall so groß, daß [illegible] sämmtlich [illegible] wurde. Der Dichter [illegible] nicht [illegible]. Einige Tage darauf erschien aber im Leipziger Tageblatt unter mehreren Anzeigen, die [illegible], [illegible] und andere mehr oder weniger [illegible] Gegenständen handelten, folgendes Inserat: „Meinen herzlichsten Dank erstatte ich [illegible] [illegible] von Freunden, [illegible] Herrn [illegible], welche mir in meinem [illegible] Tagen [illegible] längerer Zeit [illegible] Tragödie in Leipzig aufführen zu lassen. Namentlich verpflichtet bin ich sämmtlichen [illegible] Herrn Mendelssohn-Bartholdy, obgleich ich wünschte, daß man nicht so viel [illegible] dabei gemacht hätte, da ich dadurch oft meine eigenen Worte nicht verstand. Ich wurde zum Schluß gerufen und hätte es gern gethan, wenn einer von meinen Freunden, etwa Professor [illegible], oder [illegible], oder im Nothfall [illegible] meinen Dank [illegible] wäre, um [illegible] [illegible] und das gebildete Leipziger Publikum [illegible] zu [illegible]. Schließlich muß ich die Leipziger [illegible], von deren Geist und Gelehrsamkeit ich [illegible] habe, um nachsichtige Beurtheilung meines Trauerspiels bitten. Dieselben wissen vielleicht nicht, in welchem Zustande zu meiner Zeit [illegible] war; wenn sie [illegible], daß es damals weder eine Hallische noch eine Jenaische Literaturzeitung, weder [illegible] noch [illegible]

[illegible] ihrer Journale gab, wie heutzutage, so würden sie mir gewiß einigen Mangel an Bühnenkenntniß und Charakterbildung verzeihen.
Ergebenst

Athen, an der Pforte, den 8. März. [illegible].“

Zur Geschichte des ehemaligen deutschen Pfeiferkönigthums.

Das Oberstspielgrafenamt in Wien, [illegible] am 30. October 1782 aufgehoben wurde, [illegible] dessen Gerichtsbarkeit die Mimen, [illegible] und Musiker [illegible] ganzen Oesterreich standen, wurde schon im 14. Jahrhundert eingeführt. Die mit einer solchen Gerichtsbarkeit [illegible] Gilde wählten sich ein Oberhaupt mit dem Titel eines Pfeiferkönigs, der die Aufsicht führte und an die Behörden die Berichte erstatten mußte. Ueber die Ernennung eines solchen Pfeiferkönigs in der Herrschaft Rappoltstein ist noch eine Urkunde vorhanden ([illegible]), also lautend:

Constitutio [illegible] eines Pfeiferkönigs.

„Ich Schmaßmann Herre zu Rappoltzstein. Tun kund [illegible] mit diesem Briefe [illegible] Herre und Vatter selige Herr [illegible] Herre zu Rappoltstein das Kunigreich [illegible] [illegible] Pfiffer. [illegible] das selbe Kunigreich der [illegible] Herre zu Rappoltstein [illegible] [illegible] und ich und min Bruder [illegible] Herre zu Rappoltstein [illegible] heiligen Römischen Riche [illegible] Gewer der Pfiffer mir [illegible] selbe Ambacht des Kunigreich [illegible] [illegible] Kunigreich [illegible] und [illegible] (Als das [illegible] und billich ist.) [illegible] mit diesem [illegible] Briefe für mich und den [illegible] [illegible] minen Bruder. Das ich das selbe Kunigreich [illegible] [illegible] Ambacht [illegible] [illegible] mit diesem [illegible] Briefe [illegible] Pfiffer [illegible] [illegible]. Also das er das selbe Kunigreich und Ambacht [illegible] [illegible] [illegible] Herrschaft [illegible] Rappoltstein [illegible] [illegible] Pfiffer, [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Kunig [illegible] [illegible] [illegible] Ambachte [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Rappoltstein [illegible] Ostertage. Do man zalte von Gottes geburte Druzehen hundert Jare.“

Dem Amt eines Pfeiferkönigs gehörte, „daß Spielleute, der [illegible] Pfeifer, Trommelschläger, [illegible] oder was der [illegible] Spiel [illegible] [illegible] treiben [illegible] [illegible] [illegible] Pfeifen [illegible] [illegible], [illegible], [illegible] gespielt oder gebettelt werden, er [illegible] in die Bruderschaft aufgenommen.“ Mit diesem Königreiche war ein besonderes Gericht verbunden, [illegible] Meistern, zwölf [illegible] und einem [illegible] bestand, [illegible] welchem man an [illegible] appelliren konnte. Die Bruderschaft des Königreiches [illegible] in [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] im Jahre an einem gewissen Ort zum Tag versammelt [illegible] Pfeifertag genannt wurde.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. **Nr. 18.** 5 Mai 1842.

Versuch
einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen mathematischen Zahlenverhältnisse.

(Fortsetzung.)

§ 14. Nachdem wir das Verfahren, welches bei der harmonischen Theilung beobachtet zu werden pflegt, mathematisch und historisch begründet, bleibt übrig, die Richtigkeit der dadurch für die Musik erlangten Resultate zu erweisen. Insofern nun aus der § 11 beschriebenen harmonischen Ableitung gerade dieselben Resultate hervorgehen, so wird es zunächst diese seyn, welche wir der Prüfung zu unterwerfen haben. Das bei jener Ableitung stattfindende Verfahren beruht auf einer durchaus folgerichtigen Entwicklung, das dadurch erhaltene Ergebniß ist zunächst das aus dem Verhältniß von 1 : 1 entwickelte von 2 : 1. Da nun nach § 8 der Octave letztgenannter Zahlenausdruck entsprechen muß, so hat die harmonische Ableitung auf ein richtiges Resultat geführt. Insofern aber die Quinte mit Grundton und Octave zugleich angeschlagen einen consonirenden Zusammenklang bildet, die Quinte nach Drieberg so gut ihren Stimmungs-Punkt als die Octave hat, und überhaupt alle Harmonie auf demselben Grundprincip beruhen muß, wird die Quinte und die Octave sich auf dieselbe Weise, wie diese, aus dem Einklang entwickeln müssen, mithin durch das Verhältniß 3 : 2 angegeben werden. Eben so wird der großen Terz, wenn wir sie als Consonanz und die Accorde, wie zufolgt von 5.9 geschehen muß, als consonirende Zusammenklänge ansehen, das Verhältniß von 5 : 4, der kleinen mithin das von 6 : 5 zukommen müssen. „Aber", höre ich Drieberg sagen, „das Verhältniß von 3 : 2, so wie das von 5 : 4 weicht (???) von der in der praktischen Musik gebräuchlichen Zwölftheilung der Octave ab, so daß, wenn letztere richtig ist, die Richtigkeit jener Angaben damit nicht zu vereinigen sey, und die harmonische Theilung deshalb nothwendig auf ein falsches Resultat geführt haben müßte." In diesem Falle nun müßte das größere der aus der harmonischen Theilung hervorgehenden Intervalle entweder zu groß oder zu klein werden, findet keins von beiden statt, so wird es für richtig gehalten werden müssen. Betrachten wir zuerst den Fall, nach welchem $\frac{2AB}{A+B}$ (vgl. § 13) einen zu kleinen Werth haben soll, so finden wir, daß Chladni und Drieberg [31]) darüber einverstanden sind, daß ⅔ der Monochordsaite keine zu hohe Terz geben. In Betreff des andern Falls, wo $\frac{2AB}{A+B}$ einen zu großen Werth haben soll, steht wiederum fest, daß ⅔ keine zu niedrige Quinte geben. Nicht kann man sagen, daß die harmonische Theilung weder auf ein zu kleines noch zu großes Resultat führt, und deshalb wohl richtig seyn müsse. Demnach soll nach Drieberg die durch ⅔ angegebene zu hoch seyn, nicht aber im Vergleich zur gleichschwebenden Stimmung, sondern nach der absoluten, von ihm durch die sogenannte symphonische Klangvermischung bestimmten unfehlbaren Reinheit [32]). Wollten wir nun, um eine Correktion in Drieberg's Sinne vorzunehmen, $\frac{2AB}{A+B}$, aus welcher Formel das von Drieberg angefochtene Quintenverhältniß hervorgeht, etwas geringerem Werthe, der, bei der geringen Abweichung des Verhältnisses 3 : 2 von dem entsprechenden der Zwölftheilung, sehr klein seyn müßte, multipliciren, so würden wir allerdings ein engeres Verhältniß von Grundton und Intervall aus obiger Formel erhalten, da wir aber dasselbe, um die Terz als Consonanz zu entwickeln, von Neuem theilen müssen, so wird dadurch das Verhältniß 5 : 4, welches nach Drieberg die symphonische Größe der großen Terz noch nicht erreicht hat, sich von derselben noch mehr entfernen, mithin die beabsichtigte Correktion nicht zu Stande kommen. Denn offenbar würden wir auf diese Weise eine Abweichung erhalten, die sich nicht einmal durch Temperatur beseitigen ließe. Lassen wir dagegen die Resultate der harmonischen Theilung, wie sie eben sind, so werden dieselben sich in möglichst geringster Abweichung von den entsprechenden Intervallen der Zwölftheilung halten, so daß kein anderes Verfahren außer harm. Theilung, durch welches ein noch engeres Anschließen bewirkt werden könnte, denkbar ist, und wir, wenn es dessen noch bedürfte, hierin einen neuen Beweis der Richtigkeit des angegebenen erhalten. Demnach kann nur von Temperatur, und nicht von Correktion der dadurch erlangten Resultate die Rede seyn. Denn daß, wenn eine

---

31) Wörterbuch S. 133.

32) Theorielehre S. 20.

Correction bedürfen soll, wird geradezu falsch, und als falsches ohne Widerrede zu verwerfen sein. Dagegen werden wir in Zukunft [illegible] das Richtige nur annähernd zu erreichen ist, ein Umstand, der sich, sowohl im gewöhnlichen Leben, als in der Wissenschaft, [illegible] bei Berechnung der Hypothenuse und dem Aufsuchen [illegible] nicht pythagoräischen rechtwinklichen Dreiecks gar nicht selten ereignet, den Verzicht [illegible] von dem absolut Richtigen, indem wir uns mit einer bloßen annähernden Bestimmung desselben begnügen, nichts desto weniger festhalten. Welches sind nun die absolut richtigen Intervallengrößen, die aus der harmonischen Theilung, oder die aus der Reihe der zwölf halben Töne hervorgehenden? Offenbar die ersteren, da, wie wir gesehen, [illegible] Correction[40]) fähig sind, wogegen die letzteren erst in neuester Zeit, als die gleichschwebende Temperatur den Sieg[41]) über alle andern davontrug, mit Rücksicht auf die ersteren (vgl. §. 10) festgestellt wurden, und eben darum auf einer Art von Uebereinkommen beruhen. Unter die zu temperirenden Intervalle fällt, so wie über die Nothwendigkeit der Temperatur, war man einverstanden, nicht so über die Art der Ausführung, denn Einige beabsichtigten für einige der gebräuchlichsten Tonarten so viel Intervalle als möglich in ihrer absoluten Reinheit beizubehalten, Andere den Unterschied so viel als möglich auf alle Tonarten gleichmäßig zu vertheilen. Jede Temperatur macht sich demnach auch nur als solche geltend, und erscheint als über die [illegible] der aus der Reihe der natürlichen Zahlen[42]) hervorgehenden Verhältnisse des vollkommenen Dreiklangs, wogleich der symphonischen Stimmung Dreibergs, welche sich als absolut geltend machen will, und dabei doch nur auf einer willkührlichen Annahme beruht (vgl. §. 2). Die Zwölftheilung der Octave fühlt sich, wie wir sahen (§. 10), mit nichts Anderm, als mit der Gleichsetzung der von dem Quintenzirkel hervorgehenden [illegible] enharmonisch parallelen, nach Entstehung und Begriff aber verschiedenen Töne und Intervalle, und kann in dieser ihrer Eigenschaft nicht die Absolutheit der auf ihrem Grundprincip beruhenden harmonischen Entwickelung im Bereiche bestimmen; sondern wird vielmehr nach diesem sich richten müssen, wie in der That geschieht, insofern nämlich die Abweichung der Quinte nicht mehr als ein Zwölftel des Pytha-

goräischen Comma's[43]) beträgt, und deshalb vom Gehör nicht wahrgenommen wird. Wie vermöchte man also an der Nothwendigkeit und Ausführbarkeit der Temperatur noch ferner zu zweifeln?

§. 15. Da Dreiberg der Terz nicht so weit in der Quinte und Quarte traut, was er symphonische Klangverwechselung nennt, zugestehen will, so steht zu befürchten, daß er der harmonischen Theilung auf dieses, von ihm überhaupt zu wenig beachtete Intervall, nicht wird angewendet wissen wollen. Sollte man das bisher Gesagte nicht hinnehmen, der Terz ihr Recht zu verschaffen, so bleibe immer noch Einiges, Octave und Quinte übrig, welche durch das gemeinsame Band der harmonischen Ableitung, d. h. der Entwickelung aus dem Grundtone zusammengehalten werden. — Vor allen dem muß doch auch die Terz eine Art von Stimmungspunkt haben. Wenn sie diese zur Ausgleichung der auf Tasteninstrumenten durch Quinten etwa zu hoch gestimmten Töne, durch welches Hülfsmittel die Stimmmeister der Mühe überhoben werden, den ihnen sämtlich unbekannten Betrag des Pythagoräischen Comma's in zwölf Theile einzutheilen, eine Aufgabe, aus deren Unmöglichkeit, [illegible] Stimmend zu lösen Dreiberg sogleich die Unmöglichkeit der Temperatur folgern will. Eine besondere von Chladni angegebene Terzenprobe ist die von c e, e gis und $\frac{[illegible]}{[illegible]}$ [illegible], die in der Octave so eingepaßt werden, daß jede gleich gut klingt, indem sie nur um wenig über sich schwebe. Da hierauf beide, als andere Terzenproben[44]) hervorgehend praktisch verwendet werden.

40) Eine solche läßt sich, wie aus dem früher Gesagten hervorgeht, sich nicht anders als durch willkührliche Aufhebung des organischen Zusammenhanges der Harmonie erreichen.

41) Der Streit, der zwischen Kirnberger und Marpurg lange mit großer Lebhaftigkeit geführt, und von Andern fortgesetzt worden, bis endlich Chladni der zweckmäßigsten Ausgleichung die gebührende Anerkennung verschaffte.

42) S. 112 der Antikritik sindet man die Worte:
„Wenn unbegreiflicher Weise die Zahlenfolgen als harmonischer Beweis gelten soll ic.,
welche Aeußerung darauf schließen [illegible], daß Dreiberg vergessen, wie bei der Mitte schwingenden Saite zuerst die Octave des Grundtons, dann deren Quinte, dann die Doppeloctave, deren Terz, Quinte u. s. w. durch die nach einander sich selbst sich abschnürenden Unterabtheilungen der Saite [illegible] hervorgehen durch, und man sich über die Richtigkeit dieser Abtheilung durch die auf alle Theilpunkte treffenden Schwingungsknoten überzeugen kann.

43) Chladni giebt die Möglichkeit, so genau gleichschwebend zu stimmen, daß diese Abweichung genau $\frac{1}{12}$ des genannten Comma's beträgt, [illegible] es aber hinreichend, wenn man sich der Gleichförmigkeit möglichst nähere, indem selbst eine Abweichung von doppelten Zwölftheilen noch keinen Uebelstand herbeiführen würde. — Vier große Terzen 5 : 4 geben 125 : 64, ein Intervall, welches um ein Comma noch kleiner als das pythagoräische, nämlich 128 : 125 vom Verhältniß der Octave abweicht. [illegible] ich kann der Chladni's Verfahren auch die Terzen nicht zu schätzen [illegible] (vergl. §. 2 und 10), indem ein Drittel des Comma's 128 : 125 ebenfalls weniger ist, als ein Drittel des Pythagoräischen, um welches der Diesis temperirt werden muß, und diese Abweichung der Terz überhaupt die möglichst geringste ist, die sie in der gleichschwebenden Temperatur erhalten kann.

44) Da also, noch ehe die Reihe der zwölf halben Töne fertig gestimmt ist, bereits Terzen zur Probe angeschlagen werden, so werden die Akkorde nicht aus der Klangleiter, wie Dreiberg sagt, entwickelt, sondern umgekehrt die Klangleiter aus den Akkorden, deren Intervalle dem Gehör unmittelbar gegenwärtig sind. Daher möchte Manches gegen den Dreiberg den Ausspruch geltend machen, doch, um nur einen Zusammenklang Akkord anzuschlagen, zuvor die Klangleiter auf selbigem gestimmt seyn müsse, am Ende doch wohl haben, wenn er behauptet, daß die Tonleiter aus den Akkorden sich entwickle. Der Einwand, welchen Dreiberg von den Tasteninstrumenten hernimmt, ist übrigens ein ganz unwesentlicher. Akkorde können ja auch durch drei oder mehrere Singstimmen oder Instrumente angegeben werden, auf welchen keine solche Klangleiter vorhanden ist. Auf der Violine reicht eine einzige richtig gestimmte Saite hin, um sogleich einen zu einem Akkorde passenden Ton anzugeben. Wenn es, wie Dreiberg (S. 13) sagt, wahr ist, daß jeder Componist die Violine ohne Unterricht vollkommen rein [illegible] spielen kann, so läßt sich dieß beim Stimmen der Tasteninstrumente nicht das Gleiche behaupten. Wenn Chladni sagt, man soll die Quinte so stimmen, daß keine einzige um Etwas zu ver-

sind, so muß wohl in unserm Gehöre die Forderung gegeben seyn, die Terzen so rein als möglich zu halten, welche unserdem schon der Gebrauch der Akkorde Zeugniß giebt. Von Reinheit der Dissonanten hat bis jetzt noch Niemand gesprochen, vielmehr läßt man sich in Betreff dieser eine Abweichung ohne Widerrede gefallen. Ist das Gehör sich nun der Terz als Consonanz bewußt, so macht sich dieß unabhängig von der aus den Quinten zu entwickelnden diatonischen Folge geltend, und kann demnach nicht anders als wie die Quinte aus dem harmonischen Grundprincip, d. h. dem Einklange, hergeleitet werden, bei welcher Herleitung die Octave und Quinte natürlich den Vorrang zukommt. Daß aber demungeachtet die Terz eine Consonanz seyn muß, läßt sich, außer dem §. 3 gegebenen Beweise, auch noch auf folgende Weise darthun. Sehen wir die Octave als das weiteste Intervall an, so können wir sagen, daß die Consonanzen innerhalb derselben zugleich mit der Weite ihres Umfanges an Consonanz abnehmen. So ist z. B. die Quinte weniger consonirend, als die den Einklang wiederholende Octave, dagegen steht sie wiederum dem Einklange näher, als eine der beiden Terzen, von denen die kleinere als die letzte Consonanz gilt. Bei dieser Vergleichung darf natürlich der Unterschied der Stamm- und Umkehrungs-Intervalle nicht außer Acht gelassen werden, indem sonst die Sexten die Priorität vor der Quinte haben würden. Nach richtiger Vergleichung also haben die Terzen erst nach der Quinte ihren Platz, und zwar als Consonanzen, wie wir beweisen wollen. Wären sie Dissonanzen, so müßte offenbar ihr geringerer Umfang sie dazu bewegen, so wie denn die Intervalle, die kleiner als sie sind, nicht mehr für consonirend gehalten werden. Unter den engen Intervallen sind es wieder die engsten, welche am meisten dissoniren, denn sie können sich gegen den Einklang nicht mehr frei erhalten, sondern streben entweder in ihn selbst, oder falls zu einem andern consonirenden Tonverhältniß der Weg näher ist, sich in dieses aufzulösen. Wird ein so enges Verhältniß umgekehrt, so erscheint es äußerlich allerdings als ein weites, oder dann tritt die Vergleichung mit der Octave ein. Desgleichen wird eine Dissonanz, die um irgend ein enges Verhältniß größer als die reine Quinte ist, entweder mit dieser oder mit der kleinen Sexte verglichen werden müssen. Das Verhältniß, was von oder zu einer Dissonanz, um die nächste Consonanz zu erhalten, entweder hinzugethan oder hinweggenommen werden muß, bildet den eigentlich differirenden Umfang eines solchen Intervalls. Auf diese Weise läßt sich durch Combinirung einer Dissonanz mit andern consonirenden Verhältnissen eine Anzahl von Dissonanzen erhalten, die sämmtlich auf einer einzigen beruhen. — Wenn demnach die Frage ist, welches nach obigen Resultaten die erste Dissonanz sey, d. h. deren Umfang sich nicht erweitern läßt, ohne die Gränzen der Consonanz zu berühren, so ist dieß die große Secunde, als Unterschied zweier nächst neben einander consonirenden[44]) Verhältnisse. Es müssen nämlich die Dissonanzen in Beziehung auf die Consonanzen bestimmt werden, folglich zunächst aus Vergleichung dieser hervorgehen, wenn anders sie nicht als in der Musik völlig unbrauchbare Intervalle mit dem Namen von Discordanzen[45]) zu bezeichnen sind. Da, um consonirende Intervalle vergleichen zu können, sie schon im Tonsystem, also in die Zwischenstellung der Octave aufgenommen seyn müssen, was mit die Consonanzen sich nur Gebundenheit [illegible] in einer bestimmten Größe darstellen, so wird in Betreff der für sich darstellbaren Dissonanzen[46]), die kleiner als die große Secunde sind, kein [illegible] Unterschied zu machen seyn, indem ohne dies das Gehör sie gleich dissonirend findet, mögen sie nun ein Weniges enger oder weiter seyn. Demnach werden alle zu dieser Klasse gehörigen in's Gesammt um den halben Ton bestehen, der aus dem Unterschiede der beiden [illegible] Terzen hervorgeht. Im Allgemeinen also wäre es der Charakter der Dissonanzen aus der Vergleichung zweier Consonanzen hervorzugehen. Sollten aber die beiden Terzen ihrem Umfang nach dissoniren, so müßten sie in ähnlicher Weise, wie die große Secunde aus dem Unterschiede zweier eine Consonanz füllenden Consonanzen hervorgehen können. Da dies nun auf keinerlei Weise möglich ist, indem die Quarte, nach ihrem Umfange, sey es auch nur um einen Bruchtheil, eingeschlossen,

erkannt seyn, so ist es damit nicht gesagt, daß gar kein Gehör vorhanden seyn solle, was Drobisch (S. 16 und 30) zu verwechseln scheint. Die völlige Abweichung der Größe, d. h. die absolute Reinheit giebt nur die Rechnung und der mathematische Ausdruck. Bei'm Mittelton oder, wie ihn Schilling (S. 20 des physik. und musik. Tonmessers, Essen bei Bädeker 1834) nennt, dem mathematischen Mittelton findet Größe statt, aber zu viele, um hörbar zu seyn. Wollte daher Drobisch consequent verfahren, so mußte er den Mittelton aus den darauf gegründeten Tonarten verwerfen, woran er bis jetzt noch nicht gedacht hat. In unserm temperirten Tonsystem dagegen, wo auch der Quartband Größe vernehmen läßt, haben keine Tonverhältnisse gleiche Berechtigung.

44) Es ist mir nicht unbekannt, daß Chladni die Quarte eher für eine Dissonanz als Consonanz zu halten geneigt ist (S. 81 u. f.). Doch gilt was von Chladni behauptet eigentlich nur von der Quarte, die nicht durch Umkehrung eines vollkommenen Dreiklangs entstanden ist, z. B. c f g, anders ist es mit c f a, und in a c f wird Niemand durch die Quarte f a c gestört werden. Mit der Terz kann die Quarte, da erstere keine Umkehrung ist, eigentlich gar nicht verglichen werden, wenn schon im Allgemeinen die ursprünglichen Intervalle vollkommener sind, als die Umkehrungen, indem letztere, wie Chladni richtig bemerkt, nicht in Beziehung auf den Grundton erhalten werden.

45) Chladni S. 76.

46) Unter für sich darstellbaren Dissonanzen verstehe ich solche, die, ohne daß sie mit dem Umfang einer Consonanz combinirt werden, sich dem Zusammenklange nach als eine wirkliche Tonverbindung und nicht als eine bloße Unreinheit des Einklanges darstellen, wie z. B. die mit Ces zugleich mit nach ihrem wirklichen Unterschiede angeschlagen. Man nennt solche Intervalle Commata. Zu ihnen gehört auch das syntonische Comma, von welchem die Differenz kleiner als der Diesis ist (vergl. §. 5 Ende). Will man den Unterschied zwischen chromatisch- und diatonisch halbem Ton festhalten, so muß man den Einfluß, den die consonirenden Terzen auf das Tonsystem üben, beseitigen und daher von der Temperatur abstrahiren. Alsdann erscheint die Terz (um das Comma [illegible] [illegible]) als Diesis, der als ein um den diatonisch halben Ton kleiner seyn wird, als die Quarte. Die kleine Terz [illegible] 236–243 von der großen [illegible] abgezogen, giebt den chromatisch halben Ton.

jederzeit eine entschiedene Dissonanz herbei führt, so kann weder die große noch kleine Terz für eine Dissonanz gehalten werden. Da sie nun aber in der diat. Tonfolge aus Potenzirung des Quintenverhältnisses hervorgeht, folglich in ihr nur als Dissonanz vorkommt, so muß sie durch harmonische Theilung entwickelt, und durch Temperatur in die diatonische Reihe eingeführt werden. Die temperirte große Terz vertritt alsdann sowohl die harmonische als die Ditonus, der sich als Substitutionen geltend macht (§. 9). Der Ditonus selbst ist eine Combination des Umfangs der harmonischen Terz mit dem syntonischen Comma einer Dissonanz, die sich einzeln nicht darstellen läßt, dagegen aber wenn die Terz in die Quinte sich aufzulösen strebt, von den Instrumenten, die keine fixen Töne haben, durch eine Art von Hinaufziehen noch fühlbarer gemacht werden kann. Denn je enger die Verbindung zwischen dem melodischen Tone zu dem als harmonisch geltenden Haupttone ist, desto fließender ist die dadurch erlangte Stimmführung. Ebendeshalb werden die Durchgangstöne, welche von ihrem Haupttone um eine große Tonstufe entfernt liegen, nicht selten durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung zu letzterem in ein näheres Verhältniß gebracht, so daß das Gehör nunmehr noch entschiedener die Auflösung in denselben fordert. Hieraus ergibt sich mit die Temperatur in einzelnen Fällen aufzuheben, und unter Umständen dieses oder jenes Intervall in seiner Reinheit zu einem Zustand guter Stimmung zu bringen, ähnlich fahren, wie die übermäßigen und verminderten[48]) Intervalle ihrer praktischen Begründung keineswegs ermangeln, nur bleibt hierbei vieles den Virtuosen zur Ausführung überlassen, was oft nicht einmal in der Notenschrift bezeichnet wird. (Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Magdeburg bei Heinrichshofen: Gesang aus der Oper „Jömann", Gedicht von Lichtlein, für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt nach dem Fräulein Auguste Kunze freundschaftlich zugeeignet von Julius Stern. Op. 11. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Ubaldo, ein Ritter des christlichen Heeres, besiegt die Ungeheuer, welche den Wohnsitz Jömanens und ihrer Gespielinnen beschützen, erschreckt durch diese Gewalt flie-

hen die Mädchen, als Ubaldo auftritt, nur Jömane bleibt zurück und erst später, doch die Furcht scheint zu lassen und lieber mit ihr einmal durch List den Gewaltigen zu versuchen und in ihre Herrschaft zu bringen zu suchen. Die durch letzteren sich gestaltende Scene hat der junge Componist hier in Musik gesetzt und dadurch ein wirklich reizendes und dramatisch wirksames Terzett geschaffen, indem nämlich zwei von den Mädchen, Lucinde und Clorinde, Jömanens Ruf folgen und mit ihr dieselbe Art und Absicht theilen. Wie schwer es ist, einen Satz für drei weibliche Stimmen dergestalt durchzuführen, daß eben so wenig Melodie als Harmonie in der Mannigfaltigkeit ihrer Beziehungen beschränkt werden, weiß jeder mit einiger Theorie vertraute Musiker, und wenn vorliegender Composition nun keineswegs alles Gelingen abgesprochen werden darf, so zeugt dies von keinem gewöhnlichen Talente. Jömane führt die Hauptstimme und leitet auch die Scene durch ein kurzes Recitativ ein, an welchem musikalischem Nichts zu tadeln übrig bleibt, als daß hie und da auf Kosten des rhetorischen Flusses, des declamatorischen Zusammenhangs die technische Anordnung der Tonschritte bevorzugt worden ist. So findet sich z. B. die Satz: „Der Ungeheuer schlafender Wach' erwachte Du" ec. durch mehrere Pausen getrennt, was nicht hätte geschehen sollen und auch nicht hätte zu geschehen brauchen, um des leichteren Verständnisses willen. Ähnliche Fehler kommen in dem Zwischensatze (Andante a-dur) vor, in welchem Jömane allein den Ubaldo durch Schmeicheleien für sich zu gewinnen sucht. Z. B.

schnöd' - lich ganz den Kelch der Freude

hätte bisher besser und declamatorisch richtiger gelautet:

ganz den Kelch der

Im Ganzen übrigens trägt die Composition mehr einen ganz italienischen denn deutschen Charakter, da weniger die feste Klarheit darin, als vielmehr das süß Spielende jener, weniger die gemüthliche Tiefe und Bestimmtheit dieses, als vielmehr die leidenschaftliche Ueberschwenglichkeit jenes darin herrscht. Gleichviel — die Composition ist wirksam und zum Vortrage in Concerten wie geselligen Zirkeln, wo der Reiz der Lieblichkeit stets ein Vorrecht vor der Kraft des Wahrhaft und des entschiedenen Ausdrucks hat sehr zu empfehlen, zumal in solchen Zirkeln noch die wenigen größeren Mängel seltener von Störung zu sein pflegen, indem hier nicht derjenige rhetorische Zusammenhang gefordert wird und gefordert werden kann, auf welchem zum Ersten die ganze Wahrheit und Möglichkeit des dramatischen Effekts in der Scene beruht.

Ebendaselbst: Vier Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt von Carl Prelinger. Op. 1. Pr. 7½ Sgr.

Es ist ein Erstlingswerk, und als solches begiebt sich die Kritik gern ihrer strengeren Rechte. Die Lieder sind

48) Vergl. Dalberg S. 95. Jedenfalls ist nicht recht klar, was er überm, mit denselben Intervallen meint, ... die heißt bei andern übermäßige Quinte. Im Zusammenklange ... nothwendig erniedern dürfte, oder eine verminderte Quarte ... vorzustellen. Auf die vermittelten Beziehungen ... oder ... sind indessen die Dalberg anderweitigen Intervalle nicht ganz ungebräuchlich in Bezug auf diesen ihre Theorie. Dazu ist eine übermäßige Quinte und eine Mittelgestalt ... keine kleine Sexte, sondern eine scharfe ... außerhalb der Harmonie liegende Dissonanz, welche an und für sich ihre Auflösung fordert, nicht bloß als Durchgangston zu einem folgenden, in welchem Fall die sich entsprechende Intervalle als verdeckte erscheinen.

gut gemeint, und man fühlt gewissermaßen jedem die Freude an, welche er an ihrer Vollendung selbst hatte, legt sich diese Freude, wird an manchem Stück vielleicht auch manch ernsteres Bedenken anmachen, und hat der Componist Gelegenheit gehabt, häufiger die Lieder singen zu hören, so wird er selbst vielleicht Manches daran sehen, das er ein andermal vermeidet, namentlich die für Einzelne etwas zu hohe Stimmlage. Auch wird er in Zukunft nicht blos nach der ersten Strophe des Textes seine Melodien suchen, wird das Gedicht ganz lesen, oft lesen, mit voller Gegenwart des Geistes, und der Eindruck, der von diesem Ganzen in seiner Seele zurückbleibt, wird der Schöpfer seyn, der ihm die Melodien zuweist, eingesichts als glücklichen Fund.

Stuttgart bei E. Ebner. **Deutsche Liederhalle.** Vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, so wie bisher noch ungedruckten Lieder und Gesänge mit mehrstimmigen Melodien. Zur Freunde des mehrstimmigen Gesanges, Liedertafeln, Liederkränze und gesellige Kreise herausgegeben von Th. Täglichsbeck. In einzelnen (monatlichen) Heften in 12. Preis jedes Heftes 24 kr. rhein. oder 7½ Sgr.

Gestehe ich, daß ich bei der ersten Ankündigung der Unternehmung dieser Ausgabe einiges Bedenken in ihren Erfolg setzte, da solcher nur an die vollendetste Ausführung des Planes geknüpft seyn konnte, und die Schwierigkeiten selbst einem kühnen Halbmuthigeren unleugbar waren. Unter welchem Titel sie erschienen seyn möge — wir sind an Sammlungen der Art schon überreich und lediglich, wo ein specieller Zweck damit verfolgt wird, bleibt allenfalls noch Raum zu freierer, erfolgreicher Bewegung. Hier aber ist der Zweck ein allgemeiner, und welch' unermeßlicher Rechtsvorrath bietet sich dabei dar, solchen zu bewältigen und zu durchdringen, dergestalt daß alle Beziehungen seiner allgemeinen Tendenz in systematischer Weise verfolgt und ausgeführt werden, ist keine blos gewöhnliche Um- und Vorsicht, ist — wir möchten so sagen dürfen — ein Takt nothwendig, der nicht mit Hacke oder Scheere erst, sondern nur durch den reifsten Erfahrung und die genügendste sowohl allgemeine geistige als insbesondere künstlerische und ethische Durchbildung umzugehen versteht kann. Jetzt liegen mir 4 neue Hefte der Unternehmung, jedes mit etwa 30 solchen mehrstimmigen Liedern vor, und nun gestaltet sich auch meine frühere Ansicht von derselben und ihrem Unternehmer zu einer ganz andern, denn ich vermag mich von der Erfüllung jenes Bedürfnisses zu überzeugen, auf welche sich ausschließlich ein Vertrauen in den Erfolg stützen ließ. Nicht blos daß ich das musikalische Beste seiner Art aus früherer und neuerer Zeit hier aus den gefeiertsten einzelnen Meistern und des wahren meinen Eigenthums hervorgehoben finde, sondern auch in den Texten zugleich weht ein Geist, der bei der größten Allgemeinheit seiner Beziehung niemals doch das ethische Moment überschreitet, und so Zusammenhang, Uebereinstimmung in das Ganze nach Seiten des Wortes und des Tones hin bringt, ein Ziel, wie es in der That mir bei eben dieser seiner Allgemeinheit, niemals noch erreicht zu seyn scheint; denn nicht etwa erhalten wir eine in sich abgeschlossene Sammlung von Liedern, nach deren poetischer Tendenz zusammengestellt, wie der künstlerische Markt den Stoff eben darbietet, sondern nach welcher Richtung des öffentlichen oder privaten Lebens der Ton es (?) solches noch einen Beziehung hat, — sie findet hier sich durch Lieder in der reichsten Auswahl vertreten, und nicht auch etwa in bunter, dem ganzen Ganzen fremden Raum gestattender Reihe, sondern auf das bestimmteste bezeichnet in wahrhaft systematischer Anordnung. In sinniger Weise nämlich führte der Herausgeber alle jene tausendfältigen innigen Beziehungen, welche Sang und Klang zur Menschheit, zum menschlichen Leben darbringen, auf zwei Hauptcategorien zurück, die Soldaten-, Kriegs-, Helden-, Vaterlands-, Nationale-, Volks- und dergl. Lieder erscheinen nun als „**Lieder zu Schutz und Trutz**", die Studenten-, Trink-, Tafel- und alle dergleichen Lieder als „**Lieder zum Lebensgenuß und des geselligen Treibens**", die Wander-, Jagd-, Schützen-, Schiffer-, Abend-, Morgen- u. Lieder als „**Lieder der Heimath und Wanderschaft**", und die Ständchen, Balladen, Romanzen, Mährchen und ähnlichen Lieder als „**Lieder der Liebe, Lust und des Leids**", und in jedem Hefte sind dann bestimmte verschiedenen Abtheilungen mehrere der Lieder aller vier Rubriken zu finden. So kann in Wahrheit denn **diese** Sammlung sich mit der Zeit zu einer Art musikalischen Familien-Hausbuchs gestalten, das zur Erhöhung geselligen Frohsinns musterreich und mit veredelnden Tendenz beizutragen im Stande ist, denn — wie gesagt — ist neben guter Auswahl die Auswahl aus der Unmasse des vorliegenden Stoffs selbst vom besten Takte geleitet, so kann in der That ein deutsches **Universalliederbuch**, ein musikalisches Nationalwerk werden. Auch nicht etwa daß diesem Stoff blos ein schon vorhandenes, in früherer Zeit geschaffenes wäre, sondern wie sich aus dem Verzeichnisse ergiebt, knüpften des Herausgeber Verbindungen mit den besten und anerkanntesten Liedercomponisten an, die in den Stand setzt, seinen Stoff um ein Bedeutendes noch mit Lieder noch niemals gekannten Liedern zu vermehren. Und dazu hat der Verleger einen Preis für jedes Heft festgesetzt, der wahrlich gering genug ist, auch von dieser Seite her der allgemeinsten Verbreitung des Werks bedeutenden Vorschub zu leisten: Für 24 kr. rhein. oder 7½ Sgr. die Partituren und den vollständigen Text von 30 Liedern jeder Gattung! —

Correspondenz.

Berlin am 10. April 1840.

In der jüngsten Zeit häufen sich die musikalischen Aufführungen dergestalt, daß, will ich daran gehen, und Ihnen nur Einiges mit Ausführlichkeit und Genauigkeit darüber berichten, ich kaum weiß, wo anfangen. Vorschub dazu des Umstand bei, daß dieses Jahr — und dem, der dies beschließen konnte, sey's vom ganzen Herzen gedankt! — in der Charwoche die Bühnen geschlossen blieben

mußten. Dadurch hatten die Concerte freie Zeit gewonnen, und sie brachten dieselbe auch mit aller Sparsamkeit. Am 23. März veranstaltete Hr. Musikdirektor J. Schneider in der Garnisonkirche die Aufführung der Graunschen Passion „der Tod Jesu", und der Violoncellist Groß, der überhaupt sich seltener hören läßt, und nächst Liszt des höchsten und allgemeinsten Beifalls theilhaftig wurde, den ein Künstler, so weit unsere Erinnerung zurückgeht, hier errungen hat, gab im Königstädter Theater Concert. Am 24., also am grünen Donnerstage, wollte Mendelssohn die Seb. Bach'sche Passion in der Garnisonkirche aufführen, allein, wie auch Alles schon im Voraus auf das Großartigste vorbereitet und angeordnet, so unterblieb gleichwohl die Sache, weil — wie man sagt — die erforderlichen Gesangkräfte, auf deren Mitwirkung er ohne Anfrage als auf eine sich von selbst verstehende Verpflichtung gerechnet habe, ihm solche verweigerten. Es war dies sehr zu beklagen, da jenes großartige Werk wahrlich hier schon etwas zu lange geruht hat, und die Pietät für dasselbe ebensowohl jede Mühe hinsichtlich der neuen Einstudirung als jede Empfindlichkeit ihm willig zum Opfer bringen sollte. Dagegen ward am Charfreitage die Graun'sche Passion wiederholt, so wie auch in Potsdam der Gesangverein für classische Musik dieselbe ins Leben rief. Viele wollen diese Musik passender für das Berliner Publikum halten, denn die Bach'sche, und es mag auch wohl etwas Wahres daran seyn. S. Bach ist immer ernst und im Ernste wahr. Bis dahin aber unser Publikum im Allgemeinen zu stimmen, bedarf es längere, dauerndere und näher liegende Vorbereitung. Graun — selbst wo er weinen und klagen möchte, erscheint er noch liebenswürdig und die heitere Seite, und so liebt es der Berliner, dessen feste Philosophie im Durchschnitt überhaupt noch keinen Moment unbeschränkter Trauer in die Charwoche sehen möchte, sondern lieber einen Moment heiliger Freude, weil hier ihm die Erlösung ward von seinem Übel, die Erfahrung einer eigenen göttlichen Vorausbestimmung, die nun freilich, als der inhaltschwerste Augenblick aller Geschichte der Menschheit das tiefste Zurückkehren in sich von uns fordert, doch nicht ausschließlich die Klage, sondern auch jenen Aufschwung zum Himmel, wobei die Sehnsucht und die Hoffnung auf den Gott Unendlichkeit von selbst sich gewissermaßen mit einem frischdeutsamen Blick begleitet. Allerdings fehlt dieser Blick, diese Sehnsucht und himmelanstrebende freudige Hoffnung auch nicht der Bach'schen Musik, aber sie ist daher doch zugleich noch in ein durchaus heiliges Gewand gehüllt, als daß der Mann jener Philosophie sich bequem genug darin zu bewegen vermöchte. Sein Zurückziehen in sich selbst ist zu tief für diesen. — Statt der versprochenen Aufführung von Bach's Passion veranstaltete das italienische Opernpersonal im Königstädter Theater eine Produktion von Rossini's Stabat mater, aber ohne Orchesterbegleitung, und dieser Mangel soll mich auch abhalten, mein Urtheil abzugeben, ob es möglich ist, mit dem Werke in Deutschland einen gleichen Enthusiasmus zu erregen, als zu welchem sich die Franzosen haben dadurch gereizt fühlen wollen, wenn ich auch darüber mit mir im Klaren bin, daß mit diesem einen Stabat Rossini noch keineswegs seinen Beruf zur Kirchencomposition documentirt hat, außer es sey denn zu einer italienischen oder französischen, wie solche unserer Zeit beschaffen seyn soll, wogegen freilich wieder das Alter der Composition streitet, die dadurch in eine Periode zurückfällt, wo die Italiener und Franzosen gleichwohl noch nicht wagten, Opern- und Finalesätze und dergl. in seine Messen einzuflechten. Indessen geht die Leipziger Kritik nach meinem Dafürhalten nichts desto weniger zu weit, spricht sie dem Stabat jeden kirchlichen Typus ab. Es ist eine Inconsequenz, welcher sie sich eben dadurch schuldig machen. Ich zweifle, daß dieselbe Kritik wagen möchte, im gleichen Sinne den Stab über manch' Haydnsches Kirchenstück zu brechen, und dennoch fehlt nach solchem Begriffe von Kirchlichkeit in diesem eben sowohl gar häufig ein weltlicher Charakter als an dem Rossinischen Stabat. Es ist ein Unglück, wenn sich die Kritik nicht auf den selbsteigenen Standpunkt ihres Objekts zu stellen vermag. Dabei müssen stets Blößen zu Tage kommen. Der Jude meint, die Ehrfurcht vor dem Heiligsten gebiete ihm, sein Haupt zu bedecken, der Christ — das Gegentheil: wer trägt die größte Ehrfurcht im Herzen? — Wer kann von dem Italiener verlangen, daß er das, was er frommes Gefühl nennt, auf gleiche Weise äußere, wie der Deutsche? Ein Volk der Leidenschaft und der durchaus sinnlichen Empfindung ist nicht das Volk des Geistes, und ein Volk der Pracht nicht das Volk des Innern. Kein Deutscher — ich gebe es gern zu — wird ein solches Stabat schreiben, aber ward es denn auch für Deutschland geschrieben? — Nicht einmal für Frankreich — möchte ich behaupten, und wenn der Pariser jauchzte, als er das Werk in der italienischen Oper hörte, so war es eben nur das Publikum der italienischen Oper. Hegel ist todt und der Hegelianismus ist nicht Deutschland so wenig als die italienische Oper in Paris — Frankreich. Ich sehe eine Verkehrtheit in der deutschen Ausgabe dieses Stabat oder eine kluge Speculation auf die Neugierde, womit wir wiederum von dem Italiener eben so weit abstehen, als in der Art zu beten.

Capellmeister Möser schloß am 21. März seine Soireen mit Haydn's Es-dur-Sinfonie, Weber's Ouverture zum „Beherrscher der Geister", und Beethovens B-dur-Sinfonie. Doch veranstaltete er am 2. April noch ein besonderes Concert zur Gedächtnißfeier Beethovens, worin die wunderbare neunte Sinfonie, aber mit Weglassung des letzten Satzes, die A-dur-Sinfonie, und das Septett für Streich- und Blasinstrumente zur Aufführung kamen, letzteres mit besonderer Vollendung, und am Nachmittage des 6. April leitete er in der Garnisonkirche Neukomm's „Ostermorgen". Von letzterem, Neukomm, heißt es mit stets wachsender Bestimmtheit, daß er demnächst hieher kommen werde, um länger hier zu verweilen, und wahrscheinlich auch im Kreise einer amtlichen Thätigkeit. Das freundschaftliche Verhältniß, in welchem er bekanntlich zu dem Herrn Gustav steht, läßt auf viel Wahres an dem Gerüchte schließen. Mendelssohn ist, nachdem am 13., 14. und 15. dieses Monats die Antigone des Sophokles mit seiner Musik noch einmal und zwar im

Königl. Schauspielhause in Scene ging, nach London abgereist, um dort seine neue Sinfonie im philharmonischen Concerte selbst zu dirigiren. Den Wiederholungen der Antigone beizuwohnen, muß wirklich der Zudrang von Seiten des Publikums dazu bewundert werden, denn nach dem Grade der Bildung muß sich die Wirkung dieses antiken Trauerspiels noch ganz verschieden gestalten, und ist als Versuch auch die Darstellung eines solchen Werks jedenfalls für die gebildete Welt höchst dankenswerth, so kann die Zahl derer, welche wirklichen Genuß davon haben, doch sicher nur eine sehr kleine seyn. Die Musik dazu betreffend, so habe ich noch von keinem unserer gebildeten Musiker — um mein eigenes Urtheil zurückzuhalten — sie ausgezeichnet nennen hören. Phrasen wie „unerreichbar", „fieberhafte Spannung" und dergl., wie von Leipzig zu uns herüberkamen, entlocken hier Jedem ein kaum anderes als mitleidiges Lächeln ab, und finden wahrlich in den sehr geringen Beifallsbezeugungen nach den Scenen des größeren Publikums bei den Aufführungen keinen harmonischen Nachklang.

Die Oper anlangend, so concentrirt sich im Augenblicke alles Interesse in Meyerbeers „Hugenotten", die nächstens zur Aufführung gelangen werden, und zwar unter des Componisten eigener Leitung, der alsdann sich nach Paris begeben wird, um dort seinen „Propheten" in Scene zu bringen. Nächstdem sind es Aubers „Krondiamanten", welche festen Stand in dem Repertoire gewonnen zu haben scheinen, und bei jeder Wiederholung ein übervolles Haus machen.

Aus der Reihe der Aufführungen in der Charwoche habe ich anzuführen vergessen: am Sonnabend im Opernhause Glucks „De profundis" und Mozarts Requiem unter Capellmeister Hennings Leitung, und am ersten Osterfeiertage abends Beethovens C-moll-Sinfonie und dann dessen „Fidelio".

In dem Verzeichnisse der Vorlesungen und praktischen Uebungen der Königl. Akademie der Künste und Wissenschaften für das Sommersemester vom 1. April bis Ende Septbr. lesen wir unter der Rubrik „Musik": „Lehre der Harmonie", „Choral- und Figuralstyl", „Doppelter Contrapunkt und Fuge" — sämmtlich gehalten vom Musikdirector W. Bach, „Freie Vocalcompositionen" — Bach und Rungenhagen, „Freie Instrumental-Compositionen" — dieselben. Daneben ist Musikdirector Bach im Augenblicke mit der Umarbeitung seines Oratoriums „Bonifacius" beschäftigt. In seiner ursprünglichen Gestalt nämlich gewährte der Text (von Kletke) gar wenig dramatisches Interesse, und diesem ist jetzt und nach anderen Dichterpersonen gründlich abgeholfen. Ich hatte Gelegenheit, bereits drei der neucomponirten Nummern zu hören, eine Arie, ein Terzett und Chor der Engel, und glaube der Wirkung das Prädikat „vortrefflich" mit bester Ueberzeugung beilegen zu dürfen.

Viel Theilnahme erregte kürzlich noch ein allerhöchstes Königl. Handschreiben an die Schwestern Bertha und Clara Stich, welche von der Königl. Bühne schieden, und worin es heißt, daß sie Se. Majestät nach Ablauf ihres neu eingegangenen Engagements stets willkommen seyn würden, um unter die Mitglieder der Königl. Bühne wieder aufgenommen zu werden. Clara ist neben ihrem außerordentlichen Talente als Schauspielerin auch eine anmuthige Sängerin, als welche sie stets gern vom Publikum gesehen wurde.

Das ministerielle Schreiben an Spontini in seiner bekannten Angelegenheit werden Sie schon gelesen haben.

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* Die „Blätter aus der Gegenwart" enthalten in ihrer Nr. 16 von diesem Jahre eine Art Biographie Cherubini's, die besonders durch Mittheilung von alten und besonders von neuen Anekdoten aus dem Leben dieses eigensinnigen Tonmeisters sich auszeichnet. Wer dergleichen von demselben wissen will, ob nun wahr oder nicht wahr, mag sich daher bedienen.

* In dem englischen Album „Notre temps" ist eine Fuge mit folgendem Thema enthalten:

u. s. w.

und Akkordfolgen darin wie

u. s. w.

Man sagt, sie sey von Herrn Dr. F. Felix Mendelssohn-Bartholdy componirt worden und es läßt wahr(?) ... wir wollen gern eine bloße Satyre auf das Werk darin erblicken; denn auch die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, obschon weil sie aus lauter Ehrfurcht vor dem Meister nicht auf den Gedanken kommen kann oder mag, daß derselben auch etwas Besseres in Tönen fähig seyn dürfte, dabei bemerkt, daß wohl mancher Theoretiker derlei Sätze verdammen könnte, indessen „die Fuge, gleichwohl dem Charakter des Thema's gemäß, trefflich zum Schlusse führe." Ohne Zweifel beneidet Niemand genannte Zeitung um die Theorie dieser Werthschätzung oder um die Vortrefflichkeit dieses Thema's. Will sie es schon lange haben, wenn Jemand Sprünge macht, wer kann es ihr verbieten? — Wäre es doch auch gut, wenn solche Ansicht die allgemeine würde, dann würden längst schon Stiftungen der Taglioni oder Fanny Elßler, und die neue Redaction der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung hätte das Vergnügen, permanent in den Ländern orchestischer Bewunderung zu liegen.

* Ich suche in meiner Bibliothek und ein altes Zeitungsblatt kommt in meine Hände; es ist die Nr. 200 des Stuttgarter Morgenblatts vom Jahre 1810, darin folgende Correspondenz aus Mannheim vom 6. Octbr. ꝛc. „Außer den Compositionen des Herrn von Weber (d. h. Carl Maria) erwarte und auch das herrliche Oratorium (der 130. Psalm, de profundis, in deutscher freier Bearbeitung) von der Composition des Hrn. Meyerbeer aus Berlin. Diese Arbeit gehört unstreitig zu den gelungensten des in unsern ... Zeiten so seltenen strengen Kirchenstyls; aber nicht des Stils an trockenen Formen und ausschließenden Regeln klebenden, sondern des beweglichen, durch tiefes Gefühl geläuterten Styls, welcher seinen Gegenstand kräftig anfaßt, unverrückt im Auge behält, alles Spielen mit gefälligen Nebengegenständen verschmäht, das Gemüth zur ungetheilten Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand zwingt und den Zuhörer nicht losläßt, bevor er ihn die ganze Macht des Gegenstandes, die ganze Tiefe der Empfindung hat fühlen lassen, und bis er ihn ganz zu der Stufe der Verklärung erhoben hat, deren das menschliche Gemüth fähig ist" ꝛc. (Weber.) Dieser Psalm soll nächstens mit mehreren andern Compositionen des Hrn. Meyerbeer (durch Herrn Angerer) im Berliner Concert spirituel aufgeführt werden.

Kleine Zeitung

Rotterdam am 18. April. Im Anfang Juli dieses Jahres wird der „Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst" ein großes allgemeines Musikfest feiern.

Am ersten Tage „Judas Maccabäus" von Händel.

„ zweiten „ „Ouverture" von Cherubini (zu den Abenceragen), „Psalm" von J. H. Lübeck, „Sinfonie-Cantate" von Mendelssohn-Bartholdy.

Die Direktion hat Capellmeister J. H. Lübeck übernommen. Die Tenorpartie ist dem deutschen Sänger [illegible] übertragen.

*** am 12. April. Unser trefflicher Anton André, Großh. Hess. Kapellmeister und Fürstl. Isenburg. Hofrath, ist am 6. April zu Offenbach gestorben. In diesem Manne verliert die Kunst nicht wenig. Ich kenne diesen Künstler schon seit meinen Kinderjahren her. Mein sel. Vater kam mit ihm in freundschaftliche Berührung. Später habe ich denselben in Offenbach so zu sagen täglich und [illegible] kennen gelernt. Ich verdanke ihm die erste Anregung zur Kunst. Sein Umgang war höchst belehrend. In den 7 Jahren meines Aufenthaltes in Offenbach war ich fast täglich im Hause dieses Mannes, [illegible] Söhne [illegible] Schüler [illegible]. Wenn der [illegible] nicht [illegible] zu [illegible], [illegible] lehrreich [illegible] die [illegible] Anekdoten [illegible]. [illegible] (die jetzt [illegible]) [illegible] gegen seinen [illegible] Unterricht. Von diesem Manne kann man sagen, daß er [illegible] nicht in der rechten Stelle gewesen ist, um der Menschheit durch seine großen und [illegible] Kenntnisse in der Theorie [illegible] zu werden. Der Mann ist es werth, daß man ihm ein Denkmal setze in dem Herzen aller Musikverständigen*). Als Charakter war er [illegible] ein wahrer [illegible] deutsche [illegible], [illegible] Pflichterfüllung [illegible]. Hat er [illegible] verlangt. In diesem Punkte habe ich seine Gesinnung bis in's Einzelnste verfolgt. Ich [illegible] mit seinen Briefen, die meinem sel. Vater [illegible] bewiesen. Seit 1830 stand auch ich mit ihm im Briefwechsel, und habe ich noch [illegible] Manuscripte zu erinnern. — Ich habe von Mannesjahren auch [illegible] in der Kunst namentlich viel zu verdanken; von ihm habe ich gelernt, wie man [illegible] singen und spielen müsse. Einen Accompagnateur auf dem Claviere wie André habe ich seit 1821 nie wieder gehört, [illegible] in dieser Beziehung [illegible] geworden. Wie André's [illegible] so erstaunend [illegible] war, [illegible] Clavierbegleitung, [illegible] zur Hand [illegible] wie [illegible] der Kunst [illegible] war. Doch noch höher stellte ich ihn in der Theorie der Tonkunst, denn [illegible] bis auf seinen [illegible] unter unsern neuern Theoretikern. [illegible] schätzte ihn sehr. [illegible] und [illegible] Manuskripte [illegible] — von Marx (Leipzig [illegible]). Dieser Marx ist in der That nicht [illegible] dem André'schen [illegible] und — [illegible] des [illegible] — Mir ist in der That sehr zu [illegible], daß André seine Theorie [illegible] gelassen. In der letzten Zeit [illegible], daß ihm das Schreiben schwer fiel. Der dritte [illegible] Theil der [illegible] so viel ich weiß, im Manuscript beendigt [illegible] zum Druck. Auch das Material zu dem 5. und 6. Bande liegt [illegible]. Es wäre gewiß Schade um die Kunst, wenn das Werk nicht veröffentlicht würde. André's Sohn Julius, der [illegible] Talent [illegible], [illegible] sich zur Herausgabe der [illegible] Theile entschließen. Hätten Sie dazu nicht [illegible] in den Jahrbüchern [illegible]? Sie würden sich ein Verdienst erwerben, wenn Sie zur Veröffentlichung dieses Werkes Ihr Scherflein beitragen wollen. — Julius André ist zur Herausgabe des Werkes [illegible] qualificirt, denn nur er [illegible] und [illegible] Schüler [illegible] ist in das Innere seiner [illegible] eingedrungen. — Wo wird nun André's [illegible] und [illegible] hinwandern? Wohin mit den [illegible] Manuscripten Mozart's? — — André war ein [illegible] Verehrer Mozart's und suchte in dieser Beziehung gewiß noch seines Gleichen. — André wurde geboren zu Offenbach am 6. October 1775.

München am 12. April. Auf unserem Kunstvereine ist seit einigen Tagen ein von E. Neureuther entworfenes und von dem Bildhauer [illegible] höchst kunstreich in Silber ausgeführter Ehrenpokal ausgestellt, welchen unser Capellmeister Lachner [illegible] von den sämmtlichen Mitgliedern der Hofcapelle als Zeichen ihrer Anerkennung seiner Verdienste, in seiner Würde als Dirigent und als Componisten erhalten hat.

Pesth am 11. April. Morgen beginnt die deutsche Operngesellschaft (unter der Mainzer Schumann'schen Leitung) im Deutschen Theater hier ihre angekündigten Vorstellungen und im Werke, die sie vorläufig als zur Aufführung bestimmt angekündigt hat, sind: Euryanthe, Freischütz von Weber, Fidelio von Beethoven, Don Juan, Zauberflöte, Figaro von Mozart, Faust, Jessonda von Spohr, Zelmira [illegible], [illegible] von Gluck, [illegible] und Zimmermann, [illegible] Lortzing, Templer und Jüdin, Hans Heiling von Marschner, Nachtlager von Kreutzer, Wasserträger von Cherubini, [illegible] von [illegible]. Unter dem Personal der Oper werden die Sängerinnen Becker und Fischer-Achten genannt.

Wien am 20. April. Unsere Concerte spirituels unter Leitung der Herren von Lannoy, Holz und Titl [illegible] haben auch dieses Jahr wieder ein ergetzliches Bild unsers jungen musikalischen Lebens und der Art, in welcher die Vereinigung [illegible], die einen gesetzten musikalischen Sinn erfassen könnte, wenn er [illegible] den Gedanken seiner Anstalten Preis geben [illegible], die [illegible] noch mehr oder weniger sich demselben hingegeben haben, doch [illegible] als eigentlicher [illegible] die Kunst [illegible] und [illegible] Lebens Preis ein [illegible] zu Tage zu fördern beitrug, zu welchem nur [illegible] Ungar sich nicht zu verstehen entschieden. — Im Redoutensaal wurde von der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" das neue Oratorium von Proyer „Ruth" (Text von Krause) aufgeführt. Es ist eine bedeutende und [illegible] Composition, eine gewandte [illegible], namentlich jedoch [illegible] von Haydn (Jahreszeiten) [illegible] ausgezeichnete Kraft, aber [illegible] nach eigentlich [illegible] Styl, wie Schwierigkeiten [illegible] eigentliche Originalität. Der [illegible] ist der dritte oder letzte Theil, in [illegible] sehr viel [illegible] Ruhm. — Der [illegible] eines [illegible] Opern [illegible] ist auch Donizetti der eine neue Oper für die italienische Saison hier an Ort und Stelle vollenden will.

Miscellen

(Todesfälle.) Am 19. Februar d. J. starb zu Bologna, seiner Vaterstadt, Luigi Palmerini, ein Organist. Die Italiener schätzten denselben als einen ihrer besten Contrapunktisten neuerer Zeit. — Am 21. Febr. starb zu Paris der dramatische Dichter Laignez, der bekanntlich auch den Text zu der Oper „die [illegible]" schrieb. —

(Neues Oratorium.) Im Monat Mai wird in Potsdam ein neues Oratorium von dem dortigen Componisten [illegible], betitelt „die Apostel am Pfingstfeste", zur Aufführung kommen. Der Text ist von Tiedge.

---

*) Der Wunsch dieser würde erfüllt werden, wenn in einem [illegible] Blatte [illegible] über Anton André Leben und Wirken in diesen Blättern gebracht werden. Anm. d. Red.



des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 19. 12. Mai 1842.

Versuch

einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen monochordischen Zahlenverhältnisse

(Fortsetzung.)

§. 16. Nach dem Bisherigen wird es, wie ich glaube, keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Terzen in die Reihe der Consonanzen gehören. Auch Dreiberg [48]) gesteht ihnen diesen Rang zu, macht aber dabei den [illegible] Unterschied zwischen consonirenden und symphonischen Intervallen, gerade so als ob das Wort Consonanz nicht eine [illegible] Uebersetzung des griechischen Symphonie, und ebenso Dissonanz etwas anderes als Diaphonie wäre. Hätte er die Symphonien in Classen geordnet, so würde sich gegen ein solches Verfahren durchaus nichts einwenden lassen. Denn in der That sind Einklang und Octave Consonanzen erster Ordnung, und zeichnen sich dadurch aus, daß sie durchaus in ihrer vollkommensten Reinheit [49])

ausgeübt werden müssen. Die Quinte hat wiederum vor der Terz die Priorität, weil sie das Verhältniß der Einheit, welches, im weitern Sinn genommen, auch durch die Octave dargestellt wird, näher steht, und die diatonische Folge ohne die Terz zu Stande bringt, so daß die Terz so lange als nicht wesentliche Consonanz gilt, als man die Harmonie noch nicht auf die Musik anzuwenden gedacht, ein allerdings untergeordneter Standpunkt der Musik (vergl. §. 9), auf welchem sich aber die Geschichte der Theorie nach wenigstens (denn daß diese hinter der Praxis oft zurückbleibt, beweist die Geschichte der Mollmelodie, in welcher man die nicht gar langer Zeit das gis zwar für Subsemitonium von a, aber durchaus für [illegible] hielt) befunden haben müssen, wenn wir nicht die zuverlässigsten Nachrichten absichtlich umstoßen wollen. Auch sind über diesen Punkt Alle, welche der Geschichte der Musik Aufmerksamkeit gewidmet, einverstanden, Dreiberg ausgenommen, der sich durch den von Aristoxenus aufgestellten Satz von der Gleichheit aller halben Töne und der Theilbarkeit des ganzen Tones, zu der Meinung verleiten ließ, daß das Aristoxenische System von dem unsrigen durchaus nicht verschieden sey. Ein gewisser Sinn für Analogie, so wie das Bestreben, eine für Theilung der Tonverhältnisse, namentlich in Betreff des bei den Griechen beliebten Viertelstones, bequeme Methode zu erhalten, mochten Aristoxenus veranlaßt haben, ein System aufzustellen, was mit unserer gleichschwebenden Temperatur zufälliger Weise übereinkommt. Dabei hielt er aber doch die Terz für eine Diaphonie oder nach der Uebersetzung des Boethius für eine Dissonanz. Desgleichen haben die Pythagoriker, die doch Erfinder der harmonischen Theilung sind, dieselbe nicht auf die Terz [illegible] (§. 13 letzte Anmerk.) wenigstens nicht zur Zeit des Aristoxenus, denn der Neupythagoriker Didymus lebte erst zur Zeit des Kaisers Nero. Aber nicht der Akkorde wegen hat Aristoxenus die Theilung der Octave in sechs gleiche [51]) bestimmt, zum wenigsten konnte er sich eines

---

48) Anleitung S. 12. „Symphonische Intervalle dagegen denen der Stimmungspunkt fehlt [illegible], Keine solchen sicheren Stimmungspunkt haben in der That nur Quarte, Quinte und Octave. Terzen und Sexten, ihres Wohlklangs ungeachtet, fehlt er.“ Wie überhaupt man nun, ob eine Terz oder Sexte völlig gestimmt sei, weniger der Accorde wegen so viel annimmt.

49) Es ist allerdings wahr, daß selbst der Einklang einer kleinen Abweichung verträgt, wie Chladni sagt, aber diese Abweichung ist eine unwillkürliche und unbewußte, während die andern Intervalle absichtlich verstimmt werden, wie eben Temperatur im musikalischen Zusammenhange nicht zu brauchen sind. Da aber das Ohr über den Einklang selbst nicht in Rechnung nehmen, so ist in unserer Zeit der Scheibler'sche Stimmapparat erfunden worden, vermittelst welchem eine vollkommen gleichschwebende Temperatur auf Tasteninstrumente übertragen werden kann, während ohne dieselbe nur eine möglichst gleichmäßige zu erlangen ist. Da das Scheibler'sche Verfahren sich auf die in Zahlenverhältnissen berechneten Intervalle stützt und dennoch mehr als nur diese Gesetze beim Stimmen der Tasteninstrumente befolgt, so ist die Vorzüglichkeit der [illegible] (d. h. gleichschwebenden) Intervalle gewissen in vollkommenen Zahlen zu bestimmen durchaus keinen Widerstand [illegible]. Die Irrationalität thut der Musik keinen Eintrag, und Chladni hat ganz recht zu behaupten, daß jedes Zahlenverhältniß sich durch die Quadratwurzel aus dem Produkt in gleiche Theile zerlegen lasse (gl. Dreiberg S. 132.) Denn obschon $\sqrt{2}$ irrational ist, so läßt sich doch aus dem Punkte, der den Durchmesser irgend eines Kreises in zwei ungleiche Theile theilt, ein Perpendikel auf die Peripherie errichten, dessen Länge $\sqrt{2}$ ist. Desgleichen läßt sich die gleichschwebende Temperatur, wie ich § 5 gezeigt, auf die Saiteninstrumente mit vollkommener Genauigkeit übertragen.

50) Es entsteht übrigens eine vielleicht schwer zu lösende Zweifel, ob Aristoxenus die Intervalle in dem Verhältniß, welches aus der Theilung der Octave in zwölf gleiche Intervalle hervorgeht, [illegible]. Die Pythagoriker stimmten so nicht

solchen Verwandtschaft nicht bewußt seyn, [illegible] auch die Pythagoriker auf seine Theilung kaum dringen mußten. Da die Griechen keine consonirende Terz verlangten, so brauchten die harmonischen Umschreibungen auch nicht auf dieselbe zu führen, [illegible] war auch jene Ungenauigkeit der Tetrachorde. Hätten die Griechen, woran ja sehr von Drieberg gedacht, und sonst mit Recht gezweifelt wurde, Zusammenklänge, die unsern Akkorden ähnlich gewesen, so könnte in denselben, wofern die Griechen nicht etwa in der Praxis über ihre Theorie [illegible] gingen, die Terzen gerade nur in der Art gebraucht worden seyn, wie auch wir zu den harmonischen Bestandtheilen eines Akkordes mitunter einen oder mehrere harmonisch fremde nachschlagen, also namentlich da, wo diese große Terz als Subsemitonium erscheint, in welchem Falle es dennoch schwer halten würde, den dieses Subsemitonium enthaltenden Akkorde die Hauptstimme zuzuführen, die sich wiederum in eine [illegible] Terz auflösen würde. So erscheint denn in jedem Falle die Musik der Griechen oder wenigstens ihre Theorie auf dem Standpunkte der Kindheit, wenn nach dem unsern betrachtet vermuthlich nicht [illegible]. Da man durch die Stimmung nach Quinten zunächst auf den Ditonus kam, so that man ganz Recht, ihn für eine Dissonanz zu halten. Hiermit hängt genau zusammen, daß die Griechen [illegible] an dem ursprünglichen diatonischen Folge Etwas zu verändern, jedes Intervall desselben, von welchem aus man auf symmetrische Tetrachorde gelangte, als Ausnahmen [illegible]) zu betrachten. Sollten sie später durch Zufall oder Gehör auf die consonirende Terz geführt worden seyn, so würden sie dieselben, entweder wie Ctesibius aus dem von Kunbergen als Consonanz ausgeschlossenen Verhältniß der Zahl 7 gethan hat, aus dem Systeme ausschließen oder zu anderer Stelle und zu anderem Gebrauch, als wie der uns geschickt, haben aufnehmen müssen, und zwar so, daß

dadurch der Ditonus nicht verdrängt, und daß ohnedies sehr complicirtes System noch verwickelter werden mußte. In der That war dieses System so beschaffen, daß es den Keim zu seinem Untergange in sich trug, denn schon Plutarch [33]) klagt darüber, daß seine Zeitgenossen nicht den Viertelton (das enharmonische Intervall der Griechen) zu unterscheiden vermöchten, und von den [illegible] Intervallengrößen hin und her [illegible] sich erlaubten. Wie möchten wir also, nachdem wir das Bessere erkannt, auf jenes System zurückkommen, und unsere Instrumente ohne Berücksichtigung des harmonischen Terz stimmen wollen. Allein nach Terzen wird freilich Niemand stimmen können, darin möchte Drieberg (S. 16) wohl Recht haben, aber doch nicht nach Quinten und Quarten ausschließlich, welche für die harmonischen Folgen als solche zwar constitutiv sind, dieselbe aber nicht in den Gränzen der Diatonik zu halten vermögen, indem erst durch Anwendung der Terzen die gegenseitige Beziehung von Tonart und Tonleiter vermittelt wird. Sonach haben die Terzen einen constitutiven Charakter, und vermögen dieses auch in die Art von Stimmungsweise. Eine zu scharf gestimmte große Terz wird gewiß Jeder für unrichtig halten. (Fortsetzung folgt.)

Jomelli's Leichenfeier *).

Unlängst vereinigten sich alle hiesigen Tonkünstler in der Augustinerkirche, um eine Leichenfeier zum Andenken des großen Jomelli zu begehen. Die Kirche war sehr schön ausgeschmückt, eine große und wohl vertheilte Menge von Wachskerzen glänzte das prächtige Leichengerüste, zwei Orchester, jedes von drei Reihen, waren kaum für so viele Spieler und Sänger hinreichend, welche die Musik des verdienstvollen Herrn Sabatini ausführten, der Capellmeister war, die Composition verfertigt hatte, und selbst den Takt schlug. Es war der berühmte Herr Manna, Capellmeister des Englischen Hauses, der dies allgemeine Zeugniß der Hochachtung veranstaltete, weil Jomelli bei allen diesen Tonkünstlern stand und dadurch ein Beispiel der brüderlichen Unternehmung gab, welches zur Ermunterung junger Meister diente, und es immer das erste war, wiewohl es vielleicht von der Dankbarkeit der Folgezeit wird nachgeahmt werden. Auf Ansuchen des Herrn Manna stellten sich alle Tonkünstler nicht nur in Person, sondern auch mit einem Beitrag zu den nöthigen Kosten dieser Leichenfeier ein. Ich übersende Ihnen die Inschriften dazu, der Abt Sparziani schickte mir solche aus einigen Sonetten, die ihm selbst und einigen Freunden. Beide lege ich Ihnen bei, und vielleicht sind sie, ihres Inhaltes wegen merkwürdiger, als so viele andere, die man zu Sammlungen bringt, ohne daß sie ein anderes Verdienst haben, als ein berühmter Verfassern zu seyn.

dessen [illegible] ihre Instrumente nicht anders als Aristoxenus und dessen Anhänger. Der Differenzpunkt beider Parteien scheint ein rein theoretischer gewesen zu seyn, denn hätte Aristoxenus eine andere Stimmung für die Praxis eingeführt, so hätte er nicht blos die Pythagoreer, sondern das gesammte Griechische Volk gegen sich gehabt. Es ist also gar nicht unwahrscheinlich, daß ihm der geringe Unterschied, um welchen das Limma kleiner als die Hälfte des ganzen Tones ist, nicht bemerklich wurde, um so mehr, als er das Gehör als die einzige Instanz der Aufführung betrachtete. Wollen wir das Gehör gewiss [illegible] was Aristoxenus auf ein mit unserer gleichschwebenden Temperatur zusammenhängendes System führte, so muß man sich billig wundern, wie ebendieselben nicht auch auf die wesentliche Eigenschaft der beiden Terzen geführt hat. Oder hielt ihn [illegible] etwa das ab, was die Consonanz der Schärfe der Terzen [illegible] oder vielleicht auch das dem Zeitgeist auf eingelegte Vorurtheil, verführt wurde [illegible] als eine Thatsache des Anhörens, der man sich nur [illegible] bewußt ist.

[illegible] Vergl. die hierher gehörende Anmerkung von S. 8. Die Tonleitern der Griechen waren nicht, wie bei uns, das Schema der abstrakten Tonreihe ergab einen Tonart, sondern Gesangsweisen mit deren Vortrag sich unter andern auch die einem eigenthümlichen Rhythmus verband. Daher denn auch die Wahl des Anfangstones und des dadurch bedingten Verhältnisses der einen feststehenden [illegible] abhing. Auch mit dergleichen [illegible] kommen eigenthümlichen Formen, die dem Volke bekommen, zugleich den individuellen Charakter [illegible]. Bei Drieberg (S. 100), der aber Plutarch's Ergebnis sich leicht [illegible], verhält sich diese Alles freilich ganz anders.

33) Plutarch p. 1144. Dionysius von Halikarnaß de compositione verborum Buch XI. S. 1141 unter den Intervallen, bezog sich die Musik verlieren, den dieser Ton als das kleinste auf und [illegible] lange auf noch häufiger Meinung auch der Viertelton auf eine [illegible] Weise gebraucht werde.

*) Aus dem Saggio di Poesie Latine ed Italiane etc. di Saverio Mattei. T. II. (Napoli 1774. 8.)

Jomelli war mein Freund, er hat zwei Jahre lang in meiner Nachbarschaft gewohnt und ich habe sehr oft Gelegenheit gehabt, mit ihm umzugehen und sein einnehmendes Betragen zu bewundern, vorzüglich seine Bescheidenheit im Urtheilen über Andere, mit welcher er allemal andere Componisten zu loben pflegte, wenn diese gleich nicht allemal eben so billig gegen ihn waren. Er besaß auch außer seiner Kunst sehr gute Kenntnisse, er verfertigte einige geschmackvolle Poesien, und man findet eine schöne Ode von ihm in einer zu Rom gedruckten Sammlung auf den Vergleich des päbstlichen Stuhls mit dem Portugiesischen Hofe. Außer seinen großen Einsichten in die praktische Musik, die er sich unter der Anführung des berühmten Leonardo Leo erworben, hatte er auch sehr gründlich die Theorie in Bologna studirt, unter der Anweisung des großen Pater Martini, der er sich noch gern unterwarf, ob er gleich schon Kapellmeister war, und verschiedene Opern für die besten Schaubühnen mit dem größten Beifall geschrieben hatte. Nachdem er Musikmeister im Conservatorio zu Venedig gewesen war, nachdem er auch in Rom bei der Peterskirche in Diensten gestanden hatte, folgte er einem Ruf an den Hof des Herzogs von Würtemberg, wo er sich viele Jahre hindurch aufhielt, und, außer einer ansehnlichen Besoldung, viele Proben der Freigebigkeit dieses Fürsten genoß. Der König von Portugal, der ihn nicht auch bekommen (?) erhalten konnte, legte ihm ein sehr beträchtliches Gehalt blos dafür aus, daß er ihm eine Abschrift aller seiner Arbeiten überschicken mußte. Die Kränklichkeit seiner Frau bewog ihn, nach Neapel zu gehen, wo er seine Tage in guter Ruhe, meistens in seinem schönen Landhause zu Aversa hinbrachte.

Seine Arbeiten werden ein ewiges Denkmal seiner Geschicklichkeit bleiben; es sind ihrer aber nicht viele in Italien, weil Jomelli wieder nach Deutschland zurückzukehren dachte und daher alle seine musikalischen Werke in Stuttgart ließ, wo sie der Herzog von Würtemberg mit einer ängstlichen Sorgfalt wie einen Schatz verwahrt*). Er suchte sich von andern Componisten durch eine ihm ganz eigenthümliche Schreibart zu unterscheiden, seine Fantasie war äusserst fruchtbar, sein Schwung allemal lyrisch und pindarisch und, eben wie Pindar, ging er mit einer ganz neuen und auf eine gelehrte Art unregelmäßigen Manier aus einem Ton in den andern über. Er hat ungemein viel geschrieben und meistens wie aus dem Stegreif, um so mehr ist es zu verwundern, daß er zuweilen in den Fehler eines zu großen Fleißes und zu großer Schwere zugleich verfiel, Fehler, die sonst nur Diejenigen zu haben pflegen, die selten, wenig, furchtsam und ängstlich schreiben, nicht ein Componist, der in vollem Feuer und gleichsam aus dem Stegreif arbeitet. So wie ihm diese übermäßige Fleiß und die daraus entstehende Schwere den Beifall aller Musikverständigen erwarb, so brachten sie ihn zuweilen bei theatralischen Aufführungen um den Beifall des großen Haufens. Er fand die Schaubühne zu Neapel wie fast alle Schaubühnen Italiens in der größten Verderbniß, worin sie sich befinden, da alles lauter Lärmen und Verwirrung ist. Nichts stimmt mit einander zusammen, auf die Handlung des Stücks wird nicht geachtet, man zerreißt den Text der Schauspiele, und nach vielem Geschrei, Geplauder und Zischen wird es kaum stille, wenn irgend eine besonders interessante Arie vorkommt. Eine kraftvolle Musik, wie die seinige war, die eine große Aufmerksamkeit der Zuhörer verlangt, konnte den verwöhnten, leichten und weibischen Geschmack der Italiener nicht rühren, die zu sagen pflegen, die Musik eines Gluck, Jomelli, Hasse, Bach sey rauh und hart zu deutscher Manier, und daher lieber die Sonderbarkeiten der Venezianer und Sachsen hören, die in ihrer Schreibart, voller Blümchen und Verzierungen, ausgesetzt sind.

Unter diesen Umständen kam Jomelli nach Neapel, und schrieb seine Armida, das Werk eines jungen, hoffnungsvollen Verwandten von mir, des Francesco Saverio de Rogatis. Entweder that sich Jomelli dabei ein wenig Gewalt an, oder es lag an den Sängern, die von der größten Geschicklichkeit waren und durch ihre gute Ausführung das Schwere leicht machten; genug, diese Oper fand sowohl bei dem großen Haufen, als bei den Kennern die glänzendste Aufnahme. Jomelli glaubte nun das Ende gefunden zu haben, und schrieb hierauf seinen Demofoonte, worin er sich ein wenig mehr von dem Geschmack des Volks entfernte. Den Kennern gefiel es eben so sehr, als die Armida, und der Menge mißfiel er nicht. Etwas unbilligt schrieb Jomelli seine dritte Oper, Ifigenia, in einer noch gelehrteren Schreibart, das Publikum war damit unzufrieden, auch bedingen, weil, die Wahrheit zu sagen, ein guter Theil der Sänger, die wenig Zeit gehabt hatten, die Oper mit einander zu versuchen, die Jomelli erst an eben dem Tage vollendete, da sie aufgeführt werden sollte, die gelehrte Composition sehr unglücklich vortrug. Man verwechselte die Oper in wenig Abenden, diese Oper, die man jetzt bewundert, als schöner ist als die beiden vorhergehenden, und daher jeden Liebhaber an seinem Clavier unterhält, und immer sehr unterhalten wird; aber das sind nun einmal die eigensinnigen Schicksale des Theaters. Jomelli nahm diesen Vorfall sehr zu Herzen, und wurde nicht lange hernach von einem Schlagflusse gerührt. Er erholte sich nicht völlig wieder und seiner Krankung ungeachtet, schrieb er auf Verlangen des Herzogs von Arcos eine Cantate auf die Entbindung Ihrer Majestät der Königin, die viele unnachahmliche und bewundernswürdige musikalische Schönheiten hat, die einen jeden Gemüth überraschen, erschüttern und rühren. Seine letzte Arbeit war ein Miserere, welches in meinem Hause vor einer ansehnlichen Versammlung von zwei großen Sängern, Herrn Aprile und Signora de Amicis, aufgeführt wurde, und an einem zweiten Abend für Ihre Excellenz, die Frau Marquise Tanucci wiederholt werden mußte, die mich mit einer auserlesenen Gesellschaft von Damen und Cavalieren beehrte. Ich hab' es dabei auch zum Inhalt von einer der fünf Inschriften gemacht*).

*) Bei dem Brande des prächtigen großen Opernhauses sind sie aber jetzt vermuthlich zu Grunde gegangen. [illegible]

*) Von diesem Miserere, der letzten vortrefflichen Arbeit von

Nur dies muß ich Ihnen noch sagen. Da sehe ich auch ein eifrigster Bewunderer von Jomelli bin, wovon ich noch bei seinem Tode einen letzten Beweis habe geben wollen; so bin ich doch allemal wie in anderen Wissenschaften so auch in der Musik ein Feind der Partheirei gewesen. Mit Unwillen muß ich es anhören, wenn gewisse junge Leute, die Parthei machen, ausrufen: „Jomelli ist ein Barbar; es ist kein anderer großer Mann, als Piccini." — „Was Piccini?" unterbricht dann der Jomellist. „Piccini mag auch Theorie haben und Gassenhauer schreiben!" — „Was Piccini und Jomelli?" versetzt der dritte, „Sacchini allein weiß den Contrapunkt, wie sich's gehört." — Welch' übles Betragen! Sacchini kann also kein großer Mann seyn, wenn Paesiello kein Ignorant ist? Piccini kann nicht gut seyn, wenn Jomelli nicht barbarisch ist? und Jomelli muß um berühmt zu seyn, Sacchini und Piccini zu Boden treten? Dergleichen Gezänk unbesonnener Anhänger muß den Componisten nothwendig zuwider seyn, die auf verschiedenen Wegen alle zu jener Stufe des Ruhmes gelangt sind, welchen ihnen ganz Europa ertheilt. Ich habe davon in meiner Abhandlung über die Philosophie der Musik ausführlich geredet, worauf ich mich beziehe, und da ich für Alle die aufrichtigste Hochachtung hege, so ist es nicht mein Wunsch, daß man alle die Sätze nach dialektischer Strenge beurtheile, die man in folgenden Inschriften lesen wird, als ob Jomelli allein, mit Ausschließung aller Uebrigen, Bewunderung und Lob verdiente. Ich sehe diese verschiedenen Inschriften her, als Andenken für Jomelli, wie solche sein Grab im Lapidarstyl erhielt. Ich bin etc.

Jomelli schrieb mir der Abt [illegible] den ich eine Abschrift davon überschicke folgendes:

„Gestern wurde mir von dem Marchese della Sambuca [illegible] im [illegible] geschickt [illegible] Psalm des großen Jomelli erhielt, dessen Arbeiten mir theuer und unschätzbar werth, wiewohl sehr schwerfällig ist. [illegible] Signora Mantova zugleich den [illegible] Flügel, und sang es mit Aufmerksamkeit, indem sie [illegible] Anforderungen der Bewunderung und mit der [illegible] einigen Stellen, wodurch sie besonders gerührt wurde, [illegible] eines eigenen Gesanges unterbrach. Wir fanden darin nicht [illegible] gewöhnlichen, mannigfaltigen und ungewöhnlichen Reichthum an [illegible] Thema's und Wendungen. Wir glauben aber, er habe mit Fleiß bey dieser feierlichen Arbeit vielen Reichthum zurückgehalten, weil er sich zu der Fassung der gedrungenen und [illegible] Psalmisten nicht wohl geschickt hätte, und wir sehen besonders, daß er diesen Mangel durch [illegible] und die [illegible] harmonische Zusammenstimmung der einzelnen Stimmen zu ersetzen gewußt hat, welches man keinen andern Schmuck vermißt, und womit das ganze Verdienst des unnachahmlichen Componisten in [illegible]. Unseren Vorschlag [illegible] ich Ihnen für dies schätzbare Geschenk [illegible] verbunden. Wir werden davon oft [illegible] Gebrauch machen, und dabey fragen, daß der Jomelli [illegible] seines großen und unzähligen Werks zu schätzen [illegible] Sie wohl [illegible] Neapel den 27 October 1773."

1.

Nicolao Jommellio
Musicorum modorum in aetate celeberrimo
Ludovico regio et wirtembergiae duci
Aggrinu caro
Viro nitido per suo virum
Etiam extra Italiae fines
Vallandi
Phonascus thymelici cantores
Collato aere
Parentant
Natus Atellae an. repar. salutis MDCCXIV
Denatus neapoli V kal. septemb. MDCCLXXIV

2.

Nicolaum Jommellium
Pindarum alterum
Sive alto voluti marte decurrens amnis
Fervet profundoque ore immensus ruit
Sive ex uno in alterum tetrachordon
Numeris lege solutis fertur
Felicissime audax
Quisquis caelesti modulari
Certis abdita pennis
Hunc juvenes imitari desperantes
Admirantur
Jacturamque haud reparabilem
Fleant

3.

Nicolao Jommellio
Quod musicam a severis veterum legibus
Abstractam revocavit
Liberiatem cantare
Nimis genio indulgentes suo
Quam versillis coercuit
Melodiam modulis quibus plebecula gaudet
Lascivientem compescuit
Ambitiosa ornamenta e harmonicis
Cancres regum voluptas recens invent
Aut revolvit aut temperitive aluerp...merit
Philosophi hoc monumentum

4.

Tragoediam
Artibus altam nobilium
Nec usquam melodiam
Plenam modulatis in theatro
Sed multernumerum more quasi undas
Et floruisse vecordiam
Jommellius
Jamque gigantes substrauit
Imperando superantes
Phrygios theatros, doctis modis
Cohonestaverat
Nihil hunc nimium in unos locum
Abunteatimo tempore
Sapientibus occidit barbarorum de genere

5.

Procul este profani
Nicolaum Iommellum
Sua quasi lacera pennarum
Castalio rabido fonte
Ad pariteres jundant latices
Lahre adtenti
Hunc Arcadia pennatulis optimquo u mi normali
Numine inspirantis coelicum
Antequam se componeret
Suavissimo numeris expressit
Hos nunc harpa pulteris nabla
Pulvere involuta induunt
Pendeo inutile pendebunt.

Ueber

die musikalische Wiederholung *).

Es ist sehr bei den Kritikern musikalischer Compositionen in Zeitungen, Journalen, Gesellschaften und Parterren sehr gewöhnlich, daß sie den Componisten Wiederholung vorrücken, und die wenigsten wissen wohl, was sie eigentlich damit sagen wollen. Es ist wahr, die Wiederholung kann auch in der Musik, wie in allen andern schönen Künsten und Wissenschaften, zum Fehler werden, wenn sie ohne Grund, und Ekel bei den Zuhörern verursachend, wenn sie gar zu oft geschieht. Es kann aber auch eine musikalische Idee oft und glücklich unmittelbar auf einander wiederholt werden, und diese Wiederholung kann ein wahres Verdienst des Componisten seyn. Ich will hier einige flüchtige Ideen über die musikalische Wiederholung aufsetzen und einsichtsvolleren Männern die weitere Ausführung derselben überlassen.

Die musikalische Wiederholung läßt sich in zwei Gattungen theilen: in die Wiederholung in Absicht der Erfindung, und in die, in Absicht auf die Ausführung.

Nach der ersten kann ein Componist entweder seine eigenen, oder die Gedanken Anderer wiederholen. Die Wiederholung von seinen eigenen Gedanken entspringt aus verschiedenen Quellen. Entweder er ist wirklich arm an Erfindung, dann fehlt ihm freilich eine der vorzüglichsten Eigenschaften eines Componisten, und die daher entstandene Wiederholung ist allerdings strafbar. Solch ein Componist hätte lieber ein Componistengeselle werden sollen, als ein Componist. Oder sie hat ihren Entstehungsgrund in dem Mangel einer lebhaften Erinnerungskraft, so daß ein Componist sich die gegenwärtigen Gedanken nicht als schon ehemals gehabte vorstellen kann. Oder sie entsteht aus der Nichtwichtigkeit, viel und geschwinde zu arbeiten. Dann ist es ein Fehler der Nachsicht verdient. Die vorhergegangenen Eindrücke und Ideen sind nicht immer sogleich wieder verloschen, unvermuthet kann sich

*) Aus C. G. Neefe's hinterlassenen Papieren und aus einem alten Journale derselben mitgetheilt. Neefe starb am 26 Jan. 1798, und bewährt schon durch seine Abhandlung, vornämlich auch Selbstkenntniß, auf Bonn noch zu passen. Die Red.

eine davon wieder mit einschleichen, wenn sie nur nicht in eben derselben Verknüpfung mit eben denselben Nebenideen wieder zum Vorschein kommt.

Hasse und Graun selbst, Männer, die gewiß nicht alle Jahre geboren werden, sind von diesem Fehler nicht ganz frei gewesen. Nur ein Beispiel von Hasse anzuführen. Man wird finden, daß das Thema der Arie in Romolo et Ersilia, In mezzo al suo dolore, dem von der Arie aus 6. Partenope, ...ist sehr ähnlich ist. Aber nur die Themata sind einander ähnlich und weiter nichts. Wollte man dieserwegen Hassen, dieses sonst reiche Genie, einer Armuth an Erfindung beschuldigen? Ebenso wird man in Hillers deutschen komischen Opern hier und da Gleichheiten antreffen. Allein wenn man billig denkt und überlegt, daß dieser Componist wegen des immer mehr und mehr zunehmenden Geschmacks an deutschen Opern und wegen des Bedürfnisses unsers deutschen Theaters oft mit seinen Arbeiten eilen mußte, und daß er überhaupt mehr Erfindung in seinen Opern nöthig hatte, als andere in ihren italienischen, die höchstens 24 erfinden durften, so wird man ihm diese Gleichheiten eben so wenig zu unverzeihlichen Fehlern anrechnen können, als man sie Hassen und Graun dazu anrechnen kann. Ferner kann es geschehen, daß ein Componist einerlei Gedanken des Textes, einerlei Empfindungen, einerlei Situationen und einerlei Charaktere zum zweitenmal ausdrücken soll. Hat er nun beim erstenmal den richtigen Punkt, die wahre Natur getroffen, und ist er zum zweitenmal eben so glücklich, so kann er sich sehr leicht ähnlich werden, ohne ohne sehlerhaft zu werden. Ja er muß sich vielmehr ähnlich werden, denn sonst hat er entweder das erste- oder das zweitemal die Tendenz des musikalischen Ausdrucks, wenn ich so sagen darf, verfehlet. Hierher gehört, was einst Hasse zu einem unserer jungen großen deutschen Componisten sagte: Gewisse Arien müssen von uns in einer Farbe geschrieben werden. Die drei kleinen Lieder von Hiller: „Ohne Lieb' und ohne Wein u. s. w." „Wenn mich mein Röschen liebt u. s. w." „Wär' doch schon mein Liebchen mein u. s. w." haben nicht ohne Grund so viel Aehnlichkeit mit einander.

Die Wiederholung, nach welcher ein Componist die Gedanken Anderer an den Tag bringt, kann aus eben den verschiedenen Ursachen entstehen, woraus die vorige Unterhaltung entstehen konnte.

a) Aus Mangel der Erfindungskraft. Angehende Componisten sind gemeiniglich diesem Fehler ausgesetzt. Sie plündern entweder nur ein einziges Magazin, ihren Lehrmeister, oder sie brechen allenthalben ein. Wenn sie auch nicht förmlich abschreiben, so sind sie doch noch auch nicht im Stande, aus den gesammelten Materialien einen originalen Bau aufzuführen. Der Pergolesi, die ganzen Genies, welche auch gleich bei ihrem ersten öffentlichen Auftritt in der musikalischen Welt etwas Eigenthümliches hören lassen, sind selten. Philidor, ein Mann, der den französischen Geschmack in der komischen Opernmusik ziemlich umgegossen, und sonst viel Verdienste wegen seiner Compositionen hat, weiß die Italiener und andere trefflich zu nutzen. In seinem Tonkünstler de Salon wird man eine Arie finden, die die Hassischen Vorsätze ein Saltonari vor ter-

einer so immer zur Hälfte so ähnlich ist, als ein Ei dem andern. Philidor hat in dieser Art fast nichts weiter gethan, als daß er sie uns d-moll worauf Hasse die seinige geschrieben, in c-moll versetzt hat. Bisweilen werden viele Componisten einander ähnlich. Dies pflegt zu geschehen, wenn sie alle aus einer Quelle schöpfen, oder einen besondern Geschmack nachzuahmen suchen.

b) Aus Uebereilung.

c) Aus einem schwachen Erinnerungsvermögen. Ein Componist hat viel fremde Musik gehört. Sein Gedächtniß giebt ihm einzelne Gedanken bei Gelegenheit wieder her. Er erinnert sich nicht sogleich, diese Gedanken jemals gehört zu haben. Er hält sie für sein Eigenthum und schreibt sie hin. Allein das Genie wird sich immer die wider Wissen und Willen entlehnten Gedanken durch eine neue Verbindung eigen zu machen wissen.

Ueberdies sollte es denn nicht auch möglich seyn, daß in den Seelen verschiedener Componisten einerlei musikalische Gedanken entstehen können, eben sowohl, als mehrere Menschen in andern Dingen ähnlich denken können, ohne daß einer von den Gedanken des andern etwas gewußt oder gehört hat? zumal, wenn Menschen über einerlei Object mit gleicher Kraft denken.

Es giebt noch eine andere Gattung der Wiederholung, nämlich die in Ansehung des Ausdrucks. Diese wird man doch nicht tadeln und abgeschafft wissen wollen? Was machten wir denn für Ungeheuer von musikalischem Styl [illegible] bekommen, wenn man von Ideen zu Ideen ohne Phantasie und nicht zugleich Herz und Verstand [illegible] wollte? Kein Zuhörer würde mehr eine Musik fassen und empfinden können. Alle Regel, die Philosophie des Gesanges, woran man seit so langer Zeit gearbeitet hat, ja sogar der wahre Ausdruck der Leidenschaft, des Contrastes und des Charakters einer singenden Person würde verschwinden. Das Genie soll zwar nicht durch die Regel unterdrückt werden, es soll nur durch sie, besonders wenn sie aus der Natur der menschlichen Seele, aus dem natürlichen Gange unserer Empfindungen abgezogen ist (wie eigentlich die Regel seyn muß) geleitet werden, daß es sich nicht ganz vom geraden Wege entferne. Es behält immer noch Gelegenheit genug, sich als Genie zu zeigen in der Reihen der Ideen, in der eignen Einkleidung derselben, in der verschiedenen Modulation der Melodie und Harmonie, in den besondern Verzierungen der unvollkommenen Schlüsse und Abschnitte, in Verschmelzung der Abschnitte u. s. w. Es kann mannigfaltig seyn, ohne die Einheit und Ordnung zu stören. Wie viele Componisten und Kunstdenker giebt es aber nicht, die Mannigfaltigkeit in Verwirrung, Schönheit in Neuheit und Neuheit im Abentheuerlichen suchen? Juvenal sagt schon: [illegible]

Aus der Originalität der Gedanken und der eignen Art der Ausführung derselben entstehen die besondern Manieren großer Meister, wodurch sie sich eben so von einander unterscheiden, wie große Dichter und Maler. Händel, Hasse, Graun, Bach, Gluck, Pergolesi, Hiller, Schweizer — jeder hat seine eigne Manier. Wer damit bekannt ist, kann oft errathen, von wem dieses oder jenes Stück sey, so wie man oft ziemlich gewiß wissen kann, welch' Gedicht Klopstock, Ramler oder Wieland, welch' Gemälde Rubens, Rembrandt oder Jordan zum Verfasser habe, wenn auch der Name nicht dabei steht. Unwissende aber werden auch oft in diesen eignen Manieren großer Meister Wiederholungen finden, und dabei ihr gleißendes Näschen rümpfen — Ars non habet — —

Ich sagte vorhin, daß, wenn man diese zweite Gattung der Wiederholung vertilgen wollte, so würde oft der Ausdruck ganz verloren gehen. Ich will dieses durch ein Beispiel belegen. Es giebt Fälle, wo der Componist in der ersten Zeile seines Textes eine gewisse Leidenschaft auszudrücken hat. Er erfindet einen musikalischen Gedanken dazu. In den folgenden Zeilen steigt das Interesse eben derselben Leidenschaft. Soll er nun zu jeder Zeile einen neuen Gedanken erfinden oder nicht? Ich meine das letztere. So hat es auch Hasse in der vortrefflichen Arie aus Piramo e Tisbe: [illegible] bem zu Anfange des zweyten Theils gemacht. Die ganze Stelle ist folgende:

> Tanta [illegible] al cor mi sento in es-dur,
> [illegible] il suo pensiero, in f-moll,
> [illegible] in quel momento etc. in g-moll.

Man findet in diesem Beyspiel einerlei musikalische Idee zweimal unmittelbar wiederholt, nur jedesmal um eine Secunde transponirt, weil Tisbe in allen drei Zeilen eine einzige Hauptempfindung äußert, nur in jeder Zeile heftiger. Wer wird diese Wiederholung, die sich so sehr auf Reflexion gründet, tadeln können? Wenn mehrere Gedanken in einen Hauptgedanken, mehrere Empfindungen in eine Hauptempfindung zurückfließen, so muß auch der Componist seine Hauptidee wiederholen, will er anders den richtigen Ausdruck nicht verfehlen.

Die Wiederholung wird aber noch noch aus einem andern Grunde oft nothwendig. Unsere Seele verlangt sich alles dessen, was ihr interessant ist, ganz zu bemächtigen. Darnach muß sich der Componist richten, er muß einen interessanten, schmeichelhaften Gedanken wiederholen, damit die Seele ganz befriedigt werde. In der Dichtkunst und Malerei ist diese Wiederholung nicht nöthig, weil ich eine vortreffliche Stelle in einem Gedicht mir selbst wiederholen, zwei bis dreimal lesen, ein reizendes Gemälde lange hin und her und her und hin betrachten kann. Dies kann der Zuhörer einer Musik nicht, die schnell nach einander fortgeht, er kann vieles verlieren, was er nicht gern verlieren möchte, wenn ihn der Componist nicht durch Wiederholung schadlos hält.

Dies sind meine flüchtigen Ideen über die Materie. Vielleicht sieht wenigstens Mancher daraus, daß er oft einen Componisten der Wiederholung beschuldigt hat, ohne zu wissen, ob er sein voreiliges Urtheil verantworten könne, ohne zu wissen, daß er nicht durch seine Beschuldigung dem Componisten unwissend ein Compliment gemacht hat.

Ich habe meine Gedanken auf die Singcompositionen angewendet, sie lassen sich aber mit ein wenig mehr Einschränkung auch auf die Instrumentalcomposition anwenden.

Ein Beitrag
zur Geschichte des Meistergesangs

Lessing starb wie Sie wissen, im Jahre 1781. Ich war damals erst nicht volle 20 Jahre alt und hatte das Glück, ihn meinen Gönner und Freund nennen zu dürfen. Kurz vor seiner Todesnacht theilte er mir, mit der ihm eigenen Willfährigkeit, nachstehenden Meistergesang mit, der auf einem halben Bogen, in kleinem Quartformat, aller Wahrscheinlichkeit nach zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts gedruckt ist, und in seinem eigenen Besitze war. Das Gedicht schien ihm und scheint mir heute noch einer weitern Bekanntmachung würdig, ich schrieb mirs in dieser Absicht ab, und ließ Platz zu einigen Anmerkungen über dessen Beschaffenheit und Sprache. Es fand es nun sel. Freund und Gönner bei mir, nahm es mit sich, und setzte auf die erste Seite folgende Anmerkung, die den Ton dieses Meistergesanges betrifft, und die ich hier lieber gleich vorläufig als Einleitung hersetzen will:

„Dieser Ton oder diese Weise gehörte in den spätern Zeiten des Meistergesangs, zu den vier gekrönten Tönen, in welchen ein neuer Meister seine Probe ablegen mußte."

„Er hat seinen Namen von Barthel Regenbogen, den die Meistersänger unter die zwölf ersten Erfinder ihrer holdseligen Kunst setzten, von welchen sie wohl stolz glaubten, daß sie zu den Zeiten Kaisers Otto des Ersten gelebt hätten. Doch da der älteste unter ihnen Klingsohr, und der jüngste Frauenlob, ist, so ist ausgemacht, daß sie sämmtlich in dem dreizehnten Jahrhunderte gelebt haben."

„Barthel Regenbogen war ein Schmied von Profession, der vornehmlich zwei Töne oder Weisen hatte, in welchen er seine Lieder dichtete. Der eine war der kurze Ton, welcher aus sieben Reimen bestand, und der andere der lange, welcher drei und zwanzig Reime zählte. Da nun gegenwärtiges Lied im letztern abgefaßt ist, so muß es in Gesätze von drei und zwanzig Zeilen abgetheilt werden. Und da dergleichen längere Gedichte von pindarischer Einrichtung waren, nämlich aus drei Stücken bestanden, wovon die ersten zwei der Stoll hießen, und der στροφη und αντιστροφη nach einerlei Melodie gesungen wurden, die dritte aber, der ἐπῳδος seine eigne Melodie hatte: so brauche ich weiter keine Ursache von meiner überschriebenen Abtheilung anzugeben. Die ersten acht verschränkten Reime sind der Stoll und die andern fünfzehn der Abgesang. Diese zusammen machen ein Gesätz, und dergleichen Gesätze hat das Lied fünfzehn."

„Beim Wagenseil kommen die Noten zu obgenannten vier gekrönten Tönen vor, und es dürfte nicht undienlich seyn, die dem langen Ton Regenbogens daraus beidrucken zu lassen."

„Das Lied selbst ist für einen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, in dieser Absicht es ausführlich gedruckt ist, viel zu gut. Und wenn die schönen Muster des vierzehnten Jahrhunderts, wie ich beweisen kann, es für eine Beleidigung aufnahmen, wenn ein anderer in dem ihnen eignen Tone dichtete, so könnte leicht Regenbogen selbst der Verfasser desselben seyn."

„Ich muß aber auch im Gegentheile bekennen, daß mir jene pindarische Einrichtung der Gesätze das Alter des Liedes wiederum verdächtig macht. Denn es ist nirgends eine Spur zu finden, daß man im dreizehnten Jahrhunderte den Pindarus in Deutschland gekannt, oder sich in der geringsten Kleinigkeit die griechische Poesie zum Muster genommen habe. Es wäre denn, daß unsere Dichter eine solche Einrichtung etwa den Provenzalen abgesehen hätten, welchen sie eher bekannt werden können."

Außer diesem letztern Umstande verstattet es auch wohl die Sprache dieses Liedes nicht, ob sie gleich der Sprache der Minnesänger sehr nahe kommt, die Zeit seiner Verfertigung so weit hinauszusetzen. Aber von dem weit schlechtern Charakter der spätern Meistergesänge des sechzehnten Jahrhunderts unterscheidet es sich doch ungemein. Ich glaube daher, es gehöre in die Zeit des Uebergangs des Minneliedes in die lyrischere, abgemessenere Form des Meistergesangs, die ohne Zweifel gegen die Mitte und in die letzte Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, und sein Werth ist dann um desto größer, je seltener poetische Proben dieser Periode sind. Ueberhaupt scheint mir die der pindarischen freilich sehr ähnliche, aber deswegen doch nicht nothwendig von ihr entlehnte Form der Meistergesänge, die man von Puschmann*) und Wagenseil**) umständlicher beschrieben findet, keine ursprüngliche Erfindung jener ältern Meister zu seyn, von welchen man die Töne benannte; sondern man gab ihnen vielleicht diese Benennung erst später um diesen Tönen dadurch mehr Ansehen zu geben, und das Andenken jener vorgeblichen Erfinder des Meistergesanges dadurch desto länger zu erhalten. Auch war das Verbot, sich der vier gekrönten Töne zu bedienen, nicht allen Singschulen dieser Dichterzunft gemein. In der von Puschmann Bl. 14 b. eingerückten Schulordnung steht gleich Anfangs:

„Und sollen die vier Haupt-Thön der vier gekrönten Meister für andern Thönen keinen Vortheil haben, wie sonst auff andern Schulen breuchlich."

Die Melodie des langen Tons Regenbogens, in welchem dies Lied geschrieben ist, habe ich hier aus dem Wagenseil beigefügt, aber mit Weglassung der von ihm im Abgesang angebrachten Taktstriche, wodurch die ganze Musik eine falsche Bewegung erhalten, und die aufsteigende Noten im Niederschlage stehen, folglich die Stanzen durchaus zerrüttet würden.

Woher der Inhalt dieses Liedes genommen sei, weiß ich nur der Hand nicht nachzuweisen, höchst wahrscheinlich aber aus irgend einer italienischen, damals schon ins Deutsche oder Lateinische übersetzten Novelle. Man weiß, wie gangbar zu dieser Zeit dergleichen Erzählungen

*) Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs durch Adam Puschmann von Görlitz. Gedruckt daselbst 1571. 4.

**) In seinem bekannten Buche von der Meistersinger holdseligen Kunst Anfang, u. s. f.

waren, und meine Voraussetzung hat daher nichts Befremdendes. Wahre Geschichte scheint indeß aus den Begebenheiten der ältern Grafen von Sauegen dabei zum Grunde zu liegen.

Ich theile Ihnen also das Lied mit, weil Sie Etwas gut mich für ihre Zeitung wünschen. Ganz Eigenes kann ich nicht mehr fertigen. Habe ich doch diese Zeilen selbst von meinem Sohne niederschreiben lassen müssen, und muß der Brief fehlen. Das Alter hat mancherlei Plagen. Schwach kommen wir, schwach wie Kinder gehen wir. Doch das Lied — nun das ist noch meine Handschrift aus früherer Zeit.

Im langen Thon Regenbogens

1 Er sagt die Geschicht es sei gewesen
2. Eines Tags da hat er sich vermessen
nur ein der Graf der weit gewaltig
wie auf Erden niemand sei der —
und reich Der Schwaben was er wohl besessen
sein gleich Das trug der Held ein Heuer
hat in einem Land das heißt
wol doch nun sollt sich viel an
Sel — ley — weil unsern
der Sie — Ihm schwer

Der Abgesang.

1 Da hett der edle Graf so gar ein
2 Sie ward geboren von Inden her und
schöne Frau die ward so in- nig- lich- en
was das fa- rige Schwester und herzen- ter ich.
Sie trugt der e- ram wol — — — —
— ein Frau die rein und die viel Ehr doch
freuet sich das gan- gen Hal- den wol
1 Das was der für dig Graf so frey die sich wie ob
2 ich mein daß auf der Welt nicht sey sie ist meine Frei-
3. zt gern ein Weib wie sie schön sey das wei- ner sei
dem Hau uid- er fern — —
hen ein schöne- der stern — —
ein rauf scher- nal — — —
Ihr gut er- freu- et man — — — — — — — ihm
wann und macht dem jun- gen Held ein froh — — —
— — — es Blut.*)

Feuilleton.

Curiosum.

Ein Herr Offenbach hat mehrere Fabeln Lafontaine's in Musik zu setzen versucht; darunter auch die bekannte Fabel vom Fuchsen und Raben mit dem Käse; wo von diesem im Texte die Rede ist, läßt er lustig den Schweizer Kuhreihen erklingen, weil die Schweiz ihm als Land des Käses erscheint; oder um anzudeuten, daß jener Käse schwerlich kein anderer denn Schweizer-Käse war.

Kleine Zeitung.

Paris am 20. April. — Die neue deutsche Operngesellschaft, welche am Samstag ihre erste Vorstellung (Freischütz) gegeben hat, wurde von Eliten dort sehr angemein gefallen. Die ersten Sänger und Sängerinnen werden noch erwartet. Zu wünschen wäre, daß alle ihre Einnahmen wie vom Samstag glichen, dann könnten die Deutschen jeden Winter mit den Italienern abwechseln.

Mißzellen.

(Noch einmal über Mozarts Geburtstag.) Kürzlich wurde vielseitig darüber gestritten, ob der 27. Juni oder der 27. Januar 1756 Mozarts Geburtstag sey. In Nissens Biographie desselben wird auf Seite 422 letzterer als solcher angegeben, und in einem Briefe Mozarts, datirt „München den 11 Januar 1781" heißt es wörtlich: „die Hauptprobe (nämlich seiner Oper Idomeneo) ist erst den 27. d. M. an meinem Geburtstage" ꝛc. Dennoch scheint dennoch die ältere Angabe die richtige, und was er mit dem „27 Jun" dieser Zeitungsartikel und was dieser vermuthlich.

(Wann ward Gluck geboren und wann starb er?) Auch über Glucks Geburts- und Sterbejahr circuliren neuerlich in mehreren deutschen und französischen Zeitungen verschiedene Nachrichten. Dieselben veranlaßten den als Musikalienhändler allgemein geachteten und ehrwürdigen Herrn Alois Fuchs in Wien, genauere Forschungen diesfalls anzustellen, und das Resultat derselben, das er in Nr. 145 der allgemeinen Wiener Musikzeitung d. J. auf eben so erschöpfende als gründliche Weise bekannt macht, ist: daß Gluck am 4. Juli 1714 zu Weidenwangen in der Oberpfalz geboren wurde, und den 15. November 1787 zu Wien starb", also Schilling sowohl in seinem „Universallexicon der Tonkunst" als in seiner „Geschichte der modernen Musik" Recht hat.

(Neue Folge der Zeitschrift „Cäcilia".) Das erste Heft der neuen Fortsetzung der Zeitschrift „Cäcilia", unter Dehns Redaktion, ist erschienen. Es enthält unter mehreren Recensionen und der Ankündigung des Wiedererscheinens der Zeitschrift selbst, zwei größere Aufsätze „über die Einführung der Castraten als Sänger" von E. G. R. . . und „kurze Darstellung der Untersuchungen von Johann Müller über die Bildung der menschlichen Stimme" ꝛc. von Dr. H. Häser. Daß der Gottfried nach gegenwärtig werden sie scheint uns aber d. G. W. Niemand anders als der Hr. Hofrath Kiesewetter in Wien zu seyn.

*) Der Text enthält nun noch 14 solcher „Gesätze" (Strophen), die alle nach derselben Musik gesungen werden, doch für diese Zeitung wohl ungeeignet seyn dürften.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 20. 19. Mai 1842.

Kritik.

Berlin bei Bote und Bock. Sammlung classischer Gesänge für die Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. In einzelnen Lieferungen.

Erinnere ich recht, so ist diese Sammlung von Gesängen für eine Altstimme schon früher einmal in diesen Blättern besprochen worden. Ihr Verdienst besteht besonders nur darin, der von Seiten der Componisten wenig gepflegten Altstimme ein aus meist zerstreuten Einzelnheiten zusammengestelltes Repertorium guter Gesänge zuzuführen, aus dem sie ohne Mühe das Schönste und individuell Zusagendste zu wählen vermag, aber so gering dasselbe auf der einen Seite, eben so anerkennungs- und dankenswerth erscheint dasselbe auf der andern. Seltener nämlich findet sich eine gute Alt-, denn sehr schöne Stimme und wie gesagt, hat diesem Mangel dann auch eine geringere Berücksichtigung von Seiten der Componisten zur Folge. Alles will hinauf zum Glanz des Soprans, und selbst wo der Altstimme von Natur vorhanden, sucht man, wie [illegible] ihm den Halbglanz des Mezzo-Soprans aufzuprägen. Es ist ein Mangel des Sinnes für die zartere Schönheit, durch welche sich ein Vorzug ausspricht, der ihm zum Grunde liegt, nicht ein Mangel dieser Schönheit selbst. Der Sopran ist das helle Gold oder das großglühende Roth, und der Alt das zarte Lila und lichte Blau des Himmels, das entgegengesetzt von jenem weniger den äußern denn mehr den innern Sinn afficirt, aber der Mensch ist sinnlich, und was seinen äußern Sinn zunächst angeht, gefällt daher zuvörderst auch seinem Verlangen im Allgemeinen an. So wenigstens erkläre ich mir jene Vernachlässigung der Altstimme von Seiten der öffentlichen Kunstpflege, und kann daher nicht anders, als es ein Verdienst nennen, wenn hier in ausgewählter Sammlung aus dem Einzelnen, Zerstreuten eine Reihe der schönsten Gesänge zusammengestellt wird, welche seit Zeiten hie und da für diese Stimme insbesondere componirt und geschrieben wurden, da der Altist an welchem [illegible] der neuesten Erscheinungen in dem Vocalcompositionen [illegible] für sein Organ [illegible] begegnet dadurch einen [illegible] Stoff zur Production erhalte. Es sind die Nummern 19—25, welche uns von der Sammlung vorliegen. Nr. 19 (Pr. 4 ggr.) enthält das Recitativ und Arioso aus Rolle's Passion „Noch ringt im Todesschweiße"; Nr. 20 (Pr. 6 ggr.) eben daher das schöne Recitativ und Arioso „Wen seh' ich dort am Kreuze", Nr. 21 (Pr. 4 ggr.) aus einer Telemann'schen Cantate die Arie „Herr des starken Himmelsheere", Nr. 22 (Pr. 6 ggr.) die Arie „Du der sitzet zur Rechten" aus S. Bach's H-moll-Messe, Nr. 23 (Pr. 6 ggr.) das wunderherrliche Agnus Dei eben daher, Nr. 24 (Pr. 6 ggr.) das Andante „Laß uns Allmächtiger" aus Hasse's Te Deum, und Nr. 25 das „Denn er wird seyn wie ein Baum" aus Marcello's erstem Psalm. Die gewählte Clavierbegleitung ist einfach, aber eingreifend und sinnreich bearbeitet worden.

Ebendaselbst: *Musica sacra.* Liber XVI. XVII. et XVIII [illegible] Franciscum Commer. Tomus secundus. Pr. 3 Rthlr. oder 5 fl. 15 kr. rhein.

Der erste Band dieses Werkes enthält „Meisterwerke für die Orgel aus dem 17. und 18. Jahrhunderte", und dieser zweite Band, wie schon der Titel sagt, dergleichen Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Männerstimmen, nämlich als Nr. 1 eine Messe von [illegible] für drei concertirende Stimmen (2 Tenore und Baß), als Nr. 2 ein Jesu salvator von [illegible] für dieselben Stimmen, als Nr. 3 ein Domine Jesu Christe von Ebendemselben und für dieselben Stimmen, als Nr. 4 eine Messe von Ebendemselben für einen Tenor und einen Baß, als Nr. 5 ein Alma Dei von Ebendemselben für 2 Tenore und 1 Baß, als Nr. 6 abermals eine dreistimmige Messe von Ebendemselben, als Nr. 7 ein [illegible] Domine für 2 Tenore und Baß von Ebendemselben, als Nr. 8 ein gleichfalls [illegible] von Demselben, als Nr. 9 eine dritte dreistimmige Messe von Demselben, als Nr. 10 ein Salve regina von Durante für 2 Bässe, als Nr. 11 eine Messe für 2 Tenore und 1 Baß von Ebendemselben, als Nr. 12 ein dreistimmiges [illegible] von C. [illegible], als Nr. 13 ein dreistimmiges Domine ad adjuvandum von D. [illegible], als Nr. 14 eine vierstimmige Motette (den 8. Psalm) von [illegible], als Nr. 15 einen kurzen vierstimmigen Satz von Adam Gumpelzhaimer, als Nr. 16 ein [illegible] für 4 Bässe von C. Kerl, als Nr. 17 das von 2 Violinen und einem Basso continuo begleitete Dixit Dominus (109. Psalm) für 2 Tenore und 1 Baß von Legrenzi.

als Nr. 18 eine zweistimmige Messe von Ant. Lotti, als Nr 19 ein eben solches Vere languores nostros von Eben demselben, als Nr 20 ein eben solches Laudate pueri (Psalm 112) von Demselben, als Nr. 21 ein vierstimmiges Terzetto ecl. [illegible] von Mussi, als Nr 22 ein vierstimmiges Ave Regina von Menegali, als Nr 23 das dreistimmige Quoniam von Palestrina, und als Anhang ein [illegible] für 4 Stimmen von G. [illegible]. Die alte Notation ist in die heutige umgesetzt worden und die meisten Stücke haben Orgelbegleitung nach einer genau beziffert eingerichteten Stimme. Historischen und bibliographischen Werth erhält das Werk unbedingt. Die Bemerkung, welche die Hr. Herausgeber in der Vorrede macht, daß die Noten keinen absoluten, sondern nur relativen Werth haben, dürfte überflüssig erscheinen, da sich dieß für alle Zeiten von selbst versteht. Die [illegible]-Note nimmt adagio eine längere Zeit ein als allegro, das weiß jedes musikalische Kind. Daß deshalb aber ein im ⁴/₂ Takt geschriebenes Tonstück in den ⁴/₄-Takt umgesetzt werden dürfe, ohne seinem Charakter zu schaden, wenn nur das Tempo verändert wird, wie der Hr. Herausgeber zu glauben und zu behaupten scheint, ist gleichwohl eine Unwahrheit. Singen und spielen wir die [illegible]-Noten im ⁴/₄ Takt auch eben so schnell (der Zeit nach) als die [illegible] Noten im ⁴/₂ Takt und dürfen die einzelnen Taktschläge sich in beiden Taktarten auch gleich, so trägt eine Taktart dennoch einen ganz andern schwereren ernstern Charakter als diese, und muß daher selbst bei dieser nächstliegenden und am unbedenklichsten scheinenden Taktveränderung der innerste Charakter des Tonstücks gänzlich verwischt werden, aber — sind wir nicht fähig, solche charakteristische Eigenthümlichkeit zu schätzen und zu verstehen, und dann — wo bleibt ein wahrhaft künstlerisches Leben dann? —

Ebendaselbst. *Trois Pièces caractéristiques pour le Piano, dédiées à Monsieur C. de [illegible] composées par Gustave Schumann.* Op 2. Pr. ⅓ Rthlr.

An Erzeugnissen von Kunst-Novizen hat die Kritik kein Recht, sagt man, oder soll sie sich ihrer Strenge wenigstens begeben. Nur in gewissem Sinne trägt der Satz eine Wahrheit in sich, nämlich im Sinne des Förderns und Ermunterns, gewiß aber nicht im Sinne des eigentlichen Indulgenz. Hier dürfte um des Kunstganzen Willen gerade das Gegentheil gelten. — Hr. Gustav Schumann, Uns bis jetzt noch völlig unbekannt, gibt als sein „zweites Werk“ drei „charakteristische“ Stücke für das Clavier, und überschreibt das erste von denselben „le Moulin“, d. h. auf deutsch „die Mühle“. Ob Zwang, Hand, Schiff, Schneid-, Loh-, Walk- oder welche andere Mühle ist nicht gesagt, aber „Mühle“ heißt das charakteristische Stück, und schauen wir seine [illegible] Strahlwogen mit ihren [illegible] Melodieschlägen [illegible] an, so soll in der That wohl das Klappern, Rollen und welche andere Bewegung einer Mühle darin „charakteristisch“ angedeutet werden. Wer gesteht, daß ihm selbst der Vergleich höchst charakteristisch erscheint, und das [illegible] [illegible] [illegible] eingeteilt erleben wir [illegible] [illegible]. Daß

die Nummer „Charakterstücke“ schafft nur als geniale Kunsterzeugnisse aufstellt, welche „Frosch“, „Krähe“, „Esther“, „Kaiser“, „Donner“, „Vogel“ und „Wetter“ oder was noch anders [illegible] sind. Das zweite Stück heißt „le Souvenir“. An was wir uns dabei erinnern sollen, steht ebenfalls und eben so wenig dabei als bei der letzten Nummer „le Adieu“, von wem der Abschied genommen wird, oder wer ihn nimmt. Das sind Alles keine Vorwürfe für musikalische Darstellungen, die ihren Stoff stets aus und der allgemein innersten Gemüthswelt zu nehmen haben, und scheint der Componist auch diesen drei Stücken, die ganz im neuesten Geschmack gehalten sind, nicht ohne Talent und ein fertiger Clavierspieler, so dürfte ihm wohl der Rath ertheilt werden, die schönen, reichen Mittel, die ihm gegeben, auf anderem, richtigerem Wege zur Anwendung zu bringen. Unsere Kunst kann nichts darstellen, wie die Malerei und Plastik, sondern nur darstellen, und das was sie darstellt kann nur Subjectives, niemals etwas Objectives seyn. Impromptus oder kurze Fantasien könnten die drei Stücke ihr zeigen, wenn sie einmal einen gangbar gewordenen musikalischen Namen tragen sollten, denn empfinden kann dem Künstler und überhaupt Menschen Alles und jeder bestimmte oder unbestimmte, [illegible] oder sinnige Gedanke, und ebenso ergibt sich die Fantasie in jeglicher Art.

Ebendaselbst. *Fantasia per il Pianoforte composta e dedicata al suo amico [illegible] Schröder da Fr. Ed. Wilsing.* Op. 10. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Unter allen Formen, welche die Tondichtung zur Ausstellung ihrer Werke bis heute in sich aufgenommen hat, ist die sogenannte Fantasie diejenige, welche dem Schöpfer die größeste Freiheit, die freieste Bewegung in Erfindung und Darstellung gestattet. Ich sage sogenannte Fantasie, denn im Grunde eigentlichsten Sinne hört das Wort auf, Name einer Kunstform zu seyn, und vermag nach dieser Seite blos zur Bezeichnung eines [illegible] Ergusses des [illegible] Geistes im darstellenden Sinne noch zu dienen, ist das selbst, worauf die Kunst der [illegible] Erfindung sich bewegt, nicht mehr diese Verwendung in einer bestimmten Form. Doch ist Abstraktion einmal auch für diese das Wort gewählt, nimmt die Fantasie nichts Anderes als die größte Allgemeinheit irgend eines Gemüthszustandes in sich auf und lehnt sich an kein bestimmtes, einen gewissen Charakter [illegible] durchlaufende Empfindung an, sondern verläßt sofort ihren Charakter, fängt sie an, in der Darstellung besonderen, nach Ton und Bildung in sich abgeschlossenen Gefühls sich zu ergehen. Daß der Verfasser vorliegenden Musikstücks dies wohl begriffen, mußte schon von Haus aus dem Werke einen besondern Vorzug vor vielen ähnlichen Compositionen verleihen, denn wo der Grundcharakter festgehalten wird, gestaltet sich überall auch im Allgemeinen ein wirklich werthvolles Kunstproduct, sollten selbst Einzelnheiten an demselben einzelne Züge der Ausführung, weniger oder mehr mißglücken. Ich für mein Theil angenehm glaube, daß der Verfasser bei Entwurf und Erfindung dieses Werks sich im Zustand eines Zerstreuten befand,

der sich bemüht, sich durch die mancherlei Einflüsse von Außen hindurchzuarbeiten, um zu einer festen, ruhigen Empfindung zu gelangen, und nur mit äußerster Anstrengung, mit der gewaltsamsten Hinlenkung der Ideen endlich zu dem Ziele gelangt, aber dann auch mit aller Kraft und Energie geistiger Anstrengung sich in derselben bewegt, und ich schließe dies zunächst aus dem anfänglich vielfachen Wechsel der Tempi und Taktarten, wobei das unzusammenhängende und jeder bestimmten Ausprägung entbehrende Geräusch immer wieder und wieder unterbrochen wird durch einen bestimmten melodischen Satz, der erst nach und nach sich der Fesseln geistiger Irreleitung entwindet und zur Klarheit der Empfindung aufschwingt; schließe dies ferner aus der tonischen Unschlüssigkeit, welche dergestalt Anfangs auf allen einzelnen Motiven und Sätzen ruht, daß das Adagio nach Fis-moll ausgedacht erst dann dieses mit mehr Festigkeit und Entschiedenheit hervortritt, als der Kampf der im Geiste erregten Elemente seinen höchsten Grad erreicht zu haben und das bessere von ihnen zum Siege zu gelangen scheint. So, glaube ich, verdient die Composition in Wahrheit die Beachtung Derjenigen, welche mehr als bloßes Ergötzen, welche wirklich eine künstlerische Anregung von ihrer musikalischen Uebung verlangen, glaube in Wahrheit sie ein Kunstwerk besserer Gattung nennen zu dürfen, aus welcher ein reiches poetisches Talent hervorleuchtet, wenn auch hie und da noch in der Hülle prosaischer Schlacken. Eigentliche Schwierigkeiten sind nicht darin vorhanden, doch erfordert die Composition immerhin einen fertigen und jedenfalls verständigen, einen seinen Spieler, der in die Idee des Ganzen einzugehen und sie zu lebendigster Anschauung wiederzugeben vermag, denn nicht in der äußern Tonverbindung, sondern nur in der Verwirklichung dieser Idee liegt eben auch der Effekt, den das Stück zu bewirken im Stande ist, — der Effekt der reinen, classischen Innerlichkeit, des innern Anschauens eines nur im Kampfe über alle Aeußerlichkeit sich erhebenden ernsten, ja bis zur Todesangst trüben Geistes. Ich darf gestehen, daß ich mit Vergnügen bei der Composition weilte, und sie mir die beste Meinung von ihres Verfassers Beruf einflößte.

Ebendaselbst: Acht Gedichte für eine tiefe Stimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt und Fräulein Marie Dettmann zugeeignet von Otto Tiehsen. Op. 10. Pr. 14 ggr. oder 1 fl. 3 kr. rhein.

Der junge Tonsetzer hat sich durch mehrere ähnliche gelungene Compositionen, welche in diesen Blättern gebührend besprochen wurden, bereits einen ehrenvollen Platz in der Reihe unserer heutigen besseren Liedercomponisten errungen, und auch diese „acht Gedichte" scheinen geeignet, ihn auf solchem noch mehr zu befestigen. Sie sind gut gesungen, und möchte sich das eine oder andere unter ihnen auch etwas gezwungen in dem unpassenden lyrischen Gewande ausnehmen, so ist die Declamation doch richtig und der Ausdruck im Ganzen getroffen. Dahin rechnet Referent vornehmlich Nr. 2, „die lustigen Musikanten", von Brentano, und Nr. 7, „die Ufer des Duero" von Burns, während alle übrigen sich weit ansprechender, gemüthlicher und so zu sagen lyrisch bequemer bewegen. Am meisten ansprechen wollte Ref. Nr. 3, „das treue Roß" von Hoffmann von Fallersleben, wo auch der legenden- oder balladenton des Textes sich in der Musik charakteristisch ausspricht. — Für tiefere Sopranstimmen giebt es wenige gute Gesänge, und es werden daher diese, welche sich übrigens auch für Baß eignen, sicherer Sachs ersprießliche Theilnahme finden.

Nördlingen, in der Beckschen Buchhandlung: Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, componirt und dem Fürstlich von Fürstenbergischen Hofcapellmeister Herrn Kalliwoda gewidmet von Julius Grabe. Erstes Heft. Op. 1. Partitur und Stimmen. Pr. 1 fl. 24 kr. oder 25 Sgr.

Aufrichtig gestanden — habe ich nicht viel Schönes in diesen Liedern gefunden, so gewiß sie andererseits nicht als durchaus mißlungen betrachtet werden dürfen, und so gewiß sie ein immerhin achtungswerthes Talent verrathen, das übrigens noch sehr der Ausbildung und derjenigen Entwickelung zu bedürfen scheint, welche namentlich auch durch Uebung gewonnen wird. So ist z. B. schon die Stimmenführung hie und da keine empfehlenswerthe und sonderlich musikalische, und eben so die Declamation häufig verfehlt. Die Lieder sind am Clavier gemacht, nicht gleich für ihre Stimmen erdacht und die Notenmalerei war hier nicht der beste Wegweiser. Auf solche Art aber kann niemals ein guter Gesang entstehen, der sofort, in der Klarsten Anschauung seiner Meinung, erfunden seyn will.

Zürich, bei Orell, Füßli und Comp.: Religiöse Gesänge für den gemischten Chor von J. U. Wehrli. Aus dessen Nachlasse herausgegeben von einem seiner Freunde. Auch als zweites Heft zu dessen früher erschienenem Cloak. Partitur und Stimme. Pr. der ersteren 20 ggr. oder 1 fl. 15 kr., der letzteren jedes Heft 12 kr.

Es sind dies zum wirklich gute, fromme Gesänge, die allen Freunden häuslicher Erbauung sowohl als religiösen Gesanges überhaupt bestens empfohlen werden können. Leider ist der Druck der Partitur eine wenig deutliche und wenig gut geordnete Lithographie, dagegen der Typendruck der Stimmen sehr leserlich und correkt. Einzelne Gesänge, wie z. B. die Hymnen Nr. 7 und 8, können auch bei besonders feierlichen Gelegenheiten mit mehrem Vortheil verwendet werden, und die Sängervereine finden gewiß dadurch eine sehr dankenswerthe Vermehrung ihrer Vorräthe.

Correspondenz.

Heidelberg, am 20. April 1842.

So eben wird hier das Verzeichniß der Thibaut'schen Musikaliensammlung ausgegeben, welche die Familie des verehrungswürdigen rechtsgelehrten Musikfreundes als ein Ganzes zu verkaufen gesonnen ist. Außer einer bedeutenden Anzahl von neuern Druckwerken, Clavierauszügen

und dergl. bildet den Kern und die Mehrheit der Sammlung an alten Drucken. Einer großen Mehrzahl der Werke liegen ausgeschriebene Stimmen bei, was allein es schon wünschenswerth machen müßte, daß die Sammlung im Großen und Ganzen erhalten werden möchte. Es sind darin aufgeschrieben zu beiläufig dritthalbhundert Musikstücke, ohne die anderen Ausgaben, die mit gedruckten Stimmen begleitet sind, und ohne die zahlreiche Auswahl von etwa 150 Nationalgesängen zu rechnen, unter denen die mehrstimmigen gleichfalls in getrennten Stimmen geschrieben sind. Schon diese Zahlen beweisen, daß die von Thibaut gesammelten Schätze nicht bei ihm müssig lagen, und es ist wahrlich, daß ein Verein unter einem bloßen Privatmanne, vielleicht niemals, mit so vieler Wärme zusammen, so manche Genüsse geboten, und so sehr er sich in der Wahl auf das Beste und Reinste beschränkte, innerhalb dieses Gebietes [illegible] Meisterwerke so weit ausgeführt hat, als im Thibaut'schen. Schade, daß die unmittelbare Wirksamkeit dieses Singvereins mit dem Tode des Stifters aufgehört hat, daß seine Nachwirkungen in der Nähe und am Orte überhaupt nicht den Kräften entsprachen, die hier thätig waren. Wie viel hiezu mitwirkte, daß der Leiter des Vereins nicht selbst Musiker von Profession war und darum das Mechanische mehr verschmähte, ohne welches die Dauer derartiger Institute kaum gesichert ist — wagt Einsender nicht zu entscheiden. Ein wesentlicher Grund ist offenbar der, daß die männlichen Mitglieder meist aus der studirenden Jugend bestanden und stetem Wechsel unterworfen waren, der Frauenkreis aber allmälich sich nicht eignete, die Leitung eines ähnlichen Vereins fortzuführen. Die Vielen allerdings, nach deren Geschmack die Musik ihren Sitz in den Fingergelenken hat, werden darauf sehen, diese Erscheinung auf Rechnung des engen Kreises von Musikwerken zu setzen, innerhalb dessen sich Thibaut bewegte. Allein diese Eigenschaft gerade hätte dem Verein nur eine desto nachhaltigere Wirkung sichern, und den Geschmack, den er begründete, aufrechthalten müssen, denn alles Einschmeichelnde und Gefällige, was noch seinen Sitz hinwirft, erscheint man es nur einer so unmittelbaren Gewalt ist, mit die Meisterwerke des alten Kirchenstyls, zumal ganz anderes Wirken als die erste Zerstreuung einer Opernmusik werde, die so zwar desto mehr nur auf augenblicklichen Kitzel berechnet wird. Man hat Thibaut die Einseitigkeit seines musikalischen Geschmacks oft vorgeworfen; es ist bekannt, daß er in seiner Schrift über Reinheit der Tonkunst, und ebenso in seinen Aufführungen wie in seiner Sammlung, die Oratorien fast allein begünstigte, die Oper dagegen und vollends die Instrumentalmusik zurück schob, ohne sich vielleicht nur so deutlich gegen diese Gattungen zu erklären, als es seine innerste Meinung war. Gewiß haben auch nur wenige Menschen an der Musik so viel Antheil, aber so viel reines ungetrübtes Gefühl, daß sie sich in einem solchen absoluten Abgang auf das Höchste in der Tonkunst erheben, [illegible] daß sie sich ihr [illegible] und erfahren rechtfertigen könnten. Die Musik hat zu ihrem reinen Gebiet die Empfindung überwiesen, ihre natürliche Heimath liegt dort, wo diese am unge-trübtesten, am frischesten und unmittelbarsten wirkt, in der Jugend des Völkerlebens, und nichts schlingt sie ein eigenthümlicheres ungekünstelteres Band als um jenen Aufschwung des Gemüths, die ihrerseits gleichfalls nur auf innere Gefühlen ruht, und um die Religion, die nicht minder aus dem Bedürfnisse des ursprünglich empfindenden Menschen entspringt und in ihrer Aeußerung nur auf diesen zurückweist. Nichts wird daher diesen andern Gattungen der Musik, dem Volkslied und dem religiösen Hymnus, an Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Reinheit übertreffen, und das ältere (nur nicht rohe) Produkt, in welches des Menschen Verstandesthätigkeit und geistiger Luxus am wenigsten noch hineinspielten, wird hier immer das Bessere seyn. Die Musik auf diesem ihrem eigenthümlichen Boden ausgebildet, hat in dem Oratorium allerdings ihre höchste Spitze; sie hält sich hier, selbst wo sie sich Gegenstände der Handlung wählt, von den Handlungen absolut entfernt, rein auf dem Gebiete der Empfindungen, und die Texte, wie die Handlungen wie in Bachs Passionsmusik beibehalten hat, würden gegen den mit unendlich richtigem Geschmack festgehaltenen von Händel immer im Schatten stehen und der rein musikalischen Wirkung stets Hindernisse in den Weg legen. Tonmalereien, d. h. mit Handlungen, die auf Phantasie und Denkkraft wirken, mit Scenerie, die den Sinn des Auges in Anspruch nimmt, wird die Musik immer mehr sich dem Boden entfremden, von dem sie allein ihre Lebenskraft empfängt, sie wird ein fortlaufendes Geschlecht zu zerstreuen tragen, nicht [illegible] sinnliches gewöhnlich zu beschäftigen und durch Bildung einer [illegible] Empfindungsweise auf eine harmonische Entwickelung aller geistigen und moralischen Kräfte überhaupt [illegible] fortzuwirken. Vollends wo sie die menschliche Stimme aufgiebt, den natürlichsten Laut der menschlichen Empfindung, ist sie ganz von den Fort- oder Rückschritten der technischen Hülfsmittel abhängig, und kann ihre ursprünglichen reinen Zwecke kaum mehr erreichen. Diese Ueberschreitungen der Gränze sind dem menschlichen Geist natürlich und nothwendig; ihm entgegenzuwirken wäre ein eitles Unternehmen, unsere Kritiken haben es eigen, sich in Bewunderungen zu gefallen und zu prahlen, es will ein Verstand musikalische Gedanken componiren, die Phantasie will musikalische Gebilde entwerfen, die körperlichen Vollkommenheiten wollen musikalische Kunststücke produciren. Dies muß man geschehen lassen, aber je mehr es geschieht, desto mehr muß es dem Unverdorbenen, dem die Kunst der Lebensbildung und natürlichen [illegible] ist, und dem Denkenden, der sie auf die höchste Stufe richtiger Erkenntniß steigern will, von Werth seyn, wenn sich einmal unter Tausenden Einer findet, der aus diesen vagen Ausschweifungen zurückkehrt in die Sphäre, die den jemaligen Künstler oder Wissenschaftler [illegible] eigen ist*). Ansichten von Thibaut in der Musik, in deren Meisterschaft er unnahbar in seinen Ansichten und Forderungen, als er der herrschenden musikalischen Geschmack auch [illegible]

*) Unser [illegible] Ansichten Thibauts hier gelten. Am „wissen" es [illegible] Tonkunst [illegible] sie [illegible] dem Verstand beschäftigenden, [illegible].
Anm. der Red.

Davon überzeugt auch ein einziger Blick in das vorliegende Verzeichniß seiner Sammlung. Es sind die großen Namen der alten Meister, der Caldara und Carpentras, der Durante und Leo, Orlando di Lasso und Leonardo Vinci, Palestrina und Pergolese, der Bach und Händel (dessen Werke außer einem Theil seiner Opern nicht vollständig sind), welche die weitesten Räume ausfüllen. Von diesen theilweise durch Seltenheit vergessenen Werken pflegt der Besitzer in stolzem Wohlgefallen zu sagen, daß er in einer Reihe von Foliobänden eine Zahl wenig gekannter Werke herausgeben könnte, welche die Welt in Erstaunen setzen sollten. Wie wünschenswerth wäre es, daß diese Bibliothek nur als ein Vermächtniß einem Andern hinterlassen bliebe, wie wünschenswerth vorzüglich, daß die ganze Sammlung ungetrennt in die Hände eines würdigen Besitzers komme, der in dem Geiste des Sammlers an einer neuen Stätte jene alten Genüsse wieder bereitete, die Jedem, der sie einmal theilte, unvergeßlich sind!

A. A. Z.

Die Kunst-Nomaden.

Als vor etwa 80 Jahren ein unternehmender Franzose die erste Schauspielergesellschaft von Paris nach London führte, fühlte wohl nicht viel, daß ihre Erscheinung eine politische Katastrophe herbeigeführt hätte. Dieselbe hieß der Kunst-Nomaden oder Kunst-Moses, welcher so vielen Nachkommen den Weg durch das rothe Meer gewiesen hat. Damals waren seine ersten Vorstellungen eben so viele Schlachten. Das englische Volk, welches seine Clowns und seinen Shakespeare von verhaßten Fremdlingen nicht wollte verdrängen lassen, wüthete wie nur in englischen Theatern gewüthet werden kann. Die Cavaliere mußten aus ihren Logen auf die Bühne stürzen, um die ehemaligen gemietheten Preisfechter mit gezogenem Degen zu schlagen. Ein militärisches Commando behütete den Ausgang aller Eingänge des Theaters. Dieselbe Sage mit Hülfe der Assistenten, allein es ist Thatsache, daß damals ein Wahlcandidat in seinem Bezirk unterlag, nur weil er als ein eifriger Gönner und Vertheidiger der ausländischen Musik bekannt war. Dies alles ist geschehen gegen 1750. Im Jahr 1840 hingegen oder 1842, was geschieht da? In London singt Henriette Grisi, tanzt Carlotta Grisi und die unvermeidliche Sylphide Taglioni, spielen Rachel Felix, Demoiselle Plessy, Bouffé, klimpert Sigismund Thalberg, geigt Molique, singen Jenny Lutzer und Staudigl, zaubert Ludwig Döhler; in Paris stehen unter täglich wechselnden Concertgebern aus allen Herren Ländern die sechs Wochen einer deutschen Oper, auch nach der eigentlichen Saison, in Wien, in Berlin, in Hamburg, in Frankfurt, in Leipzig reisen französische Truppen, wechselnd mit italienischen Gesangsschaaren und bairischen Gymnastikern, in Kopenhagen verkauft Clara Wieck-Schumann, in Petersburg endlich liefern Franz Liszt und Emil Devrient freiwillige Beiträge für die Armenkassen und die Spitäler. Dabei ist nur ein Erdtheil herausgehoben und weder das Bombardement von Algier noch die Tuchmacher in der Havana noch Nordamerika genöthigt worden. Wie soll das, fragen wir in aller Bescheidenheit, hinaus? Ist das der Weg, welchen Kunst und Literatur nehmen müssen, um zu dem vom alten Goethe angedeuteten, so schwer mißverstandenen Ziel einer Weltliteratur zu gelangen? Ja, herrschten dabei noch die patriarchalischen Sitten, die nomadischen Gesänge einer unschuldigen Vorzeit, zöge Hr. Schumann, wie Erzvater Abraham mit gesattelten Lenden vor seinem Stamme her, die ersten Sängerinnen verschleiert auf Kameelen hinter sich, der Chor Krüge tragend und bärtige Kinder, erste Hr. Liszt, wie weiland Amphion oder Arion, zu Fuß und zu Delphin, wo ihnen es gefallen, wir öffneten gastlich unsere Thüren und sprächen: Lasse dich nieder, iß und trink und sey fröhlich, und hienach gieb uns etwas von deiner göttlichen Gabe für das, was wir von unserem Menschlichen dir geben. Aber nein, der anspruchslose Thespis-Karren hat sich in eine vierspännige Extrapostchaise verwandelt, der Stab des Rhapsoden in einen hohlen Beutelstecken mit Gold gefüllt, und während Mozart und Molière Kammerdiener eines Königs waren, sind die Virtuosen und Gesangskünstler heute Könige, welche ihre Kammerdiener und ihr Publikum tyrannisiren, daß es eine Lust ist. Wenn diesen Künstlerfahrten nicht ein Maaß und ein Ziel gesteckt wird, so erleben wir, daß die Gegenden, welche sie berühren, aussehen wie verödete Schlachtfelder, wie Wiesen, auf welche die Heuschrecken gefallen sind, wie ein Forst nach Processionsraupen. Was verschwindet sich dabei am Ende mehr, Kunst oder Publikum? Und wie steht es mit der Pflege jener stillen Künste nun, die nicht umherschweifen können, auch wenn sie es wollten, mit der Aufmerksamkeit für das productive Talent, das von der Schmarotzerpflanze des executiven sich aussaugen lassen muß? Wie, während die edelste und höchste aller Künste, die Poesie, noch nicht einmal in ihren nächsten und nackten Interessen, in ihren nothwendigsten Verhältnissen zum öffentlichen Leben und zur Gesellschaft gedeckt ist, während sie den täglichen Kampf um die Existenz und wider das Vorurtheil, das Mißtrauen und die Gleichgültigkeit auskämpft, während sie, immer verzweifelter und immer vergeblicher, nach einer Stellung in der Nation ringt, überschütten wir ihre dreisten aufdringlichen Schwestern mit Gunst, mit Ueberfluß, mit Auszeichnung, mit Ehrendiamanten? Die Brust eines Clavierschlägers oder eines Geigenstreichers deckt sich unter den Decorationen, welche königliche Hände an ihn verschwendeten, und ein Gelehrter, ein Dichter sieht sich von seinen Hütten vertrieben, wenn nicht in seinen Zielen erschlagen?

Vielleicht ist der Ton dieser Collectivanklage zu ernst und zu heftig dem heitern und leichten Gegenstande gegenüber. Wer es verschmähet der letztere an sich, wie unwichtig oder wie wichtig er immer seyn mag, wenn wir die Folgen des bezeichneten Zustandes, seine Wirkungen innerhalb der Kunst selbst und außerhalb ins Auge fassen. Ob dem Stande für einen gestreichelten und liebenswürdigen Tonkünstler bis zur Lächerlichkeit schwärmt, wäre einerlei, wäre sogar in mancher Hinsicht ganz erwünscht und erfreulich, wenn nicht dadurch die Rücksichtslosigkeit und die Empfänglichkeit von mancher Seite des öffentlichen Lebens

abgelenkt würde, wo sie denn doch nützlicher und nachwirkender seyn dürfte. Und was den deutschen Mann, den in und außer der Familie stehenden am empfindlichsten kränken muß, wie erniedrigt sich in seinen Augen das Weib, seine Tochter, vielleicht seine Frau, seine Freundin, wie giebt sie sich so ganz besinnungslos an das bloß Auffallende, an den Schein und an die Minute hin, wie — um ein härteres Wort des Dunenspruches zu brauchen — wie hascht sie nach Wegwurf! Welchen Erfolg endlich kann für die Kunst selbst, für ihre Entwickelung und Ausbildung in der Weise liegen, die jetzt um sich greift? Jede Kraft, jedes Streben muß ja noch rascher auf die Oberfläche getrieben werden, an die Stelle des stillen Studiums tritt die rasche Reise, für den edlen Ehrgeiz des Künstlers bewegt ihn schmutzige Habsucht des Krämers, und der Beifall der Menge, die erkaufte oder erzwungene Anerkennung der Afterkritik, der Rausch des Augenblicks, das sind die Ziele, wonach sich alle Augen von früh auf schon richten, neben welchen die Zufriedenheit und die Erfüllung eines tiefen Selbstbewußtseyns, der gediegene und ächte Ruhm unter den Besten der Zeit und die stolze Berufung auf das Urtheil der Nachwelt gleich feinen Sternen erblassen und machtlos untergehen.

Was nach dieser allgemeinen Betrachtung unser Paris hier im Besonderen betrifft, so kann dieser Hauptstadt aller Künste und Fertigkeiten eben keine übertriebene Vergrößerung für dieselben vorgeworfen werden. Freilich auch das frischeste und enthusiastischeste Kunstgefühl müßte erlahmen an der Menge andrängender Eindrücke, an dem vielen Mittelmäßigen, das neben dem wenigen Guten und dem noch wenigeren Schlechten sich täglich darbietet. In dem geringen Raume, der zwischen diesem Bericht und dem letzten des ähnlichen Inhalts liegt, haben wir nicht allein zahllose Abend-, Gäste und Gastinnen von allen Himmelsgegenden herbeigereist, mit frischem Beifall überstanden, sondern wir sehen sogar ein ganz neues Theater in Paris entstehen und entstehen, eben die deutsche Oper. Im Tempel Bellini's und Donizetti's werden Webers und Mozarts, Beethovens und Spohrs Werke aufgestellt, an der italienischen Façade der Salle Ventadour klebt das barbarische Wort „Der Freischütz". Der Unternehmer, derselbe, welcher seit zwei Jahren auch in London die deutsche Kunst ansiedelte, Hr. Schumann aus Mainz hat wenigstens den Zeitpunkt klug und glücklich gewählt. Die Italiener haben im verflossenen Winter ungemein wenig befriedigt, viele tonangebende Größen gestanden unverholen ein, nur froh zu den letzten Tönen Malibran's, die letzte [illegible] im Stabat Mater gehört hätten. Wie hoch die deutsche Musik in Paris geschätzt wird, ist aus dem Conservatoire hinlänglich bekannt. Mit einem Ensemble bedeutender Kräfte wäre ohne gerade im jetzigen Zeitpunkt alles zu erreichen gewesen. Leider, daß selbst wir Deutschen, denen der Jägerchor und der schöne grüne Jungfernkranz, denen vaterländische Worte und Weisen so mancher Herz griffen auf der fremden Bühne, denen endlich das Gelingen des Versuchs in gewisser Art eine Ehrensache war, leider, daß selbst wir der sehr freundlichen das nachsichtigen Urtheil der Franzosen Recht geben müssen, wenn sie mit vielem sich nicht einverstanden und begnügt erklären kann. Es werden zur Zeit immer noch große Namen erwartet und versprochen, schieben wir also bis dahin ein eigentliches Urtheil auf. Hr. Schumann hat den Muth, beträchtliche Opfer zu bringen und das Verdienst, einen schönen Zweck zu verfolgen. Die Franzosen haben das mit der liebenswürdigsten Artigkeit anerkannt und ihn wie seine ersten Leistungen so warm aufgenommen, daß es uns fast beschämen konnte, weil wir uns sagen mußten, wir würden im entgegengesetzten Fall nicht so gehandelt haben. Uebrigens sind seine Vorstellungen äußerst besucht, zumal für die jetzige Jahreszeit, und es ist eine Scene des eigenthümlichsten Reizes, ein Schauspiel im Schauspiel, in der Salle Ventadour zwei und mehr Nationen so einträchtig in einer Logenreihe beisammen sitzen zu sehen. Augenblicklich wie viele germanisch-blaue Augen und germanisch-blonde Haare einen lichten Contrast in das dunkle lebhafte Franzosenthum werfen. Überall man hört, deutsches Gespräch, und sonderbar, daß dieses immer ein strengeres Kunsturtheil ausspricht, als das französische.

Unter den Virtuosen kann nach Thalberg, dessen zwei große Concerte den ungeheuersten Erfolg hatten, nur noch Hr. Meerti de Fontaine, ein Pole, erwähnt werden, welcher sich kürzlich im Conservatoire hören ließ, er gehört zur neuen Clavierschule und schließt sich namentlich [illegible] am nächsten an. Seine Vorstellung war nicht zahlreich, aber von einem sehr auserlesenen Publikum besucht. Das Programm brachte neben einigen modernen Nummern Compositionen des Concertgebers, noch einige Curiosa, theils aus der alten italienischen Musik, theils aus handschriftlichen Resten von Beethoven. Würde auf diese Weise überall nachgesucht und zusammengestellt, so hätte der Hörer neben dem besten und flüchtigen Vergnügen doch auch noch den Genuß künstlerisch zu vergleichen und zu lernen. In dieser Rücksicht war die Idee des Capellmeisters Guhr in Frankfurt, eine Geschichte der Oper vorzuführen, eine sehr dankenswerthe. Warum geschieht nicht mehr in solcher Art?

Nachschrift.

Obigen Aufsatz entlehnte ich aus der Augsburger Allgemeinen Zeitung, welcher derselbe von Paris aus eingesendet wurde. Ich that es, weil viele darin ausgesprochenen oder angedeuteten Ansichten nach meinem Dafürhalten der ernsten Beherzigung werth sind, und mit ihrer Veröffentlichung einem längst [illegible] gehegten Vorhaben in mancher Beziehung zuvorgekommen wurde. Auch ich nämlich vermag aus der Art und Weise, wie heut zu Tage das Concertiren der reisenden Künstler getrieben zu werden pflegt, kein Heil für unsere Kunst selbst abzusehen. Allerdings muß die höchste mechanische Fertigkeit errungen worden seyn, wenn das Höchste der Kunst geleistet werden soll, denn sie ist gleichsam das Mittel, über welche dieselbe ihren Gestaltungen ohne Rücksicht, frey gebieten können muß; und allerdings auch müssen Künstler, welche uns das Höchste oder doch Hohes und Ungewöhnliches zu bieten kommen, ihren äußeren Lebensunterhalt darin finden, indessen kommt Alles nur darauf an, den Concertsaal zu

führen, ist die Masse des Zudrangs allein das Ziel des Künstlerischen Verlangens, so muß sofort nach die bloße Bewunderung an Stelle jener eigentlichen Kunstbildung treten, wenn der reisende Concertgeber im edelsten und eigentlichsten Sinne seinen Beruf zu finden vergäße. Kurz das Virtuosenthum in heutiger Gestalt scheint noch nur ein Unglück. Man nennt unsere Kunst die romantischeste aller Künste, bloß Schauwerke begeben sich aber jedweder Art von Romantik, und wäre dies die ähnlichste. Auch hört man, wie ich glaube, wenn man sich erzählt, die Tonkunst entbehre als solche jede nationale Eigenthümlichkeit, sey eine rein menschliche Kunst in diesem Sinne. Rein menschlich, universell, kosmopolitisch ist sie in sich, aber keineswegs noch Seiten ihrer Körperlichkeit, und daß der Deutsche in England, der Engländer in Deutschland, der Franzose in Rußland, der Italiener in Frankreich ꝛc. entzückt, ist gerade ein Beweis, daß unser Virtuosenthum seines schönsten Inhalts, seiner eigentlichen Naturkräfte, wodurch es sogar politische Bedeutung zu gewinnen vermag, beraubt und nur ein Werkzeug des puren Materialismus geworden ist. Dieser Materialismus trägt noch die Schuld, warum so wenig Wissenschaft noch in dem Virtuosenthum herrscht, warum die Menschen seiner Angehörigen sind Künstler, Spieler, Sänger oder dergl., die Wenigsten aber auch Wisser sind. Wie anders war das noch vor 20 — 30 Jahren?! — aber wo aber, waren damals auch der Kunst Enthusiasmus?! — Man täusche sich nicht, und glaube, das Publikum wolle es so. Die Wahrheit der Concerte bemerkt das Gegentheil. Findet es in denselben Nichts mehr geboten als Kunststücke, nun so will es freilich diese auch bis zum Hexenthum getrieben sehen, wenn es kommen soll, damit es doch zum Mindesten etwas „Außerordentliches" hat, wenn es nichts „Schönes" finden kann. Soll aber den Künstlern selbst irgendwo die Schuld von dem Zustande gesucht werden, so ist sie wahrlich nur bei den Großen, bei den Fürsten. Die Gnaden, womit sie im Augenblicke dermaligen Stimmens auf Kosten der Intelligenzen den bloßen Tonsendkünstler überhäufen, reizen, der Intelligenz den Rücken zu kehren, und in der mechanischen Tonsendkünstelei sein Heil zu suchen. In meiner „Geschichte der heutigen oder modernen Musik" habe ich diesen Gegenstand ausführlicher nach meiner Ansicht besprechen können. Nachdem ich daselbst erzähle von der Musikanstalt, die jetzt und seit wenn etwa noch das Element musikalischer Wirkung sey, von den mancherlei damit in Verbindung stehenden Erfahrungen, Neuerungen ꝛc., von der gänzlichen Trennung der eigentlichen Kunst von der öffentlichen Gesellschaft, von der steigenden Geltung des bloßen Virtuosenthums ꝛc., mache ich unter Andern folgende Schlußfolgerung, die ich jedem ruhig Prüfenden und historisch Gebildeten hier abermals zu bedenken gebe.

Wer bedingen die Kunst (der eigentlichen, wahren) selbst noch und ihrer Cultur Vortheil dadurch gebracht worden? — gewiß nicht, und so gewiß nicht, als im Gegentheil der Kunst Stütze für sich dadurch begeben sollte, an welcher im edlern Sinn, ein tieferer Ernst und eine höhere Kunstbildung hätten erwachsen, außerdem und erstarken können, indem durch die große Herrschaft, welche Italien jetzt wieder mit seiner Oper über gewissermaßen dem gesammten europäisch musikalischen Dasein zu üben vorbehalten war, nun auch die Art und Weise der durch eingeführten Orchester-Behandlung zur Norm gleichsam für alle ähnliche Kunstgestalten — und um so mehr, um so kühner und gewisser zwar sich erhob, als sie nicht allein in ihrem Aeußern den Forderungen völlig entsprach, welche an die Instrumentalmusik zu stellen die Zeit zum Gesetz gemacht hatte, sondern in ihrem Innern auch so ganz und gar mit den Richtungen harmonirte, durch welche das Leben der Zeit vorzugsweise sich auszeichnete. Schauen wir zurück auf die Zeiten, von ungefähr 1815 an. Bis dorthin mochte es seyn, wo Mozarts und Haydn's, dann Beethovens Werke, wo die Sonaten, Quartette, Lieder, überhaupt alle eigentliche und wahrhaft schöne Kunstformen der besten, getragensten Componisten die Repositorien unserer Kunstfreunde füllten: was that alsdann aber, als die Italiener ihre Arme wieder ausbreiteten nach allen Himmelsgegenden, an deren Stelle? — In Gesang und Instrumentenspiel glaubte alle Kammermusik, diese nächste Heimath und Pflege öffentlicher Musikcultur, dieser erste Sitz allgemeiner Kunstbildung, ihr Bedürfniß nur aus der Oper hernehmen zu müssen. Die Quartette schwiegen, die edelsten alter Dichtungsformen, wie die Sonaten u. dgl., fielen zusammen, und Potpourris, Divertissements und wie die Gestalten vorzeitiger Virtuosen oder geistesarmer Compilatoren alle heißen, in denen Alles, nur keine rechte Kunst sich zu offenbaren vermag, beschäftigen allein noch die Presse, und deren hervorgegangen sind sie auch das Mittel allgemeiner Geschmacks- und überhaupt Kunstbildung seyn sollten. Kein Wunder da, daß eine gänzliche Verflachung derselben in unmittelbarer Verbindung jener willkürlichen Herrschaft, und als besondere Folgen der Beziehungen zur Musik und dann in dieser, und leider nur zu weiter Ausdehnung, sich kund that, denn wenn ich es auch als kurzsichtiges Irrthum bloß, das so dem Leibe, in der Materie, nur eine lästige Fessel des Geistes erblickt, so ist es sinnliche Wahrheit doch auch nur, welche von dem Leibe, der Materie, Nichts verlange als äußere Reizung, und der Materie, der sinnlichste und der Kunst mal und ist ja allein an der Musik enthalten, während an solchem allein niemals doch ein gebildeter Geschmack und eine höhere Kunstbildung zu haften vermöchten, kein Wunder aber, daß zum mindesten eine Objektivität noch daher zum höchsten Principe in der Tondichtung sich erhob, die bei gänzlicher Urgehaltlosigkeit über Kurz oder Lang doch wieder so dessere Gelehrte zu glänzen hoffen lassen konnte, und ein Wunder, daß in dieser Sturm von durchweg sinnlicher Lust, welche in die Kunst gedrungen und noch nun noch völlig selbst herabzuwürdigen drohet, in einem bloßen Spielwerk entweder zu den Augenblicken langer Weile oder wo noch unlängst Ergötzlichkeit der Sinne es geboten, doch immer einige kräftige Talente noch Stand halten möchten, unbeweglich feststehen mit Willen und That, daß der Strom sich an ihnen breche, und wenn er an sich selbst erschöpft seine Quellen, sie mit desto größerer

Fruchtbarkeit dann ihren Saamen auf dem ... [illegible] ... zu erhalten vermöchte.

Belasse ich jedoch das Bild in der einfachen Skizze: ... [illegible] ... — in der Kunst der Sitte. Oder — — — nein! — kein Ding ... [illegible] ... außer der Glaube, ... — der folgenden Tage.

Schilling.

Feuilleton.

Kleine Zeitung

Paris am 2. Mai. [illegible]

Aikrille.

(Preisaufgabe.) [illegible]

[illegible]

Hamburg [illegible]

Druckfehler betreffend.

Umstände halber konnte die Correktur der letzten Nummern nicht ... [illegible] ... Druckfehler zu entschuldigen.

Die Redaktion.




Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 21. 26 Mai 1842.

Versuch
einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen monochordischen Zahlenverhältnisse.

(Fortsetzung.)

§. 17. Nachdem, was von der Terz, als einer unserer Musik wesentlichen Consonanz gesagt worden, mag es zu keinem Mißverständniß Veranlassung geben, wenn ich ihr den Platz unter den Intervallen zweiter Ordnung anweise, Octave[34]) aber und Quinte nebst ihrer Umkehrung zu denen der ersten rechne. Daß die Quinte den Vorrang vor der Terz habe, läßt sich auch durch die Monochordtheilung darthun. Es sey die Seite AB Fig. I und II in O halbirt, AQ = ⅔, AT = ⅘, so stellt ersterer Unterschied die Quinte des Grundtons der Saite, letzterer die große Terz desselben dar. Während nun in QB OQ das Verhältniß der Octave sich wiederholt, so wird in OT TB das der Quinte wiedergegeben. Dieselbe reproducirt das Verhältniß der Quinte sich selbst in dem von OQ QB, wogegen OT TB nicht das Verhältniß der Terz, sondern das von 5 : 3 hat. Das Verhältniß der Octave, oder das der doppelten wiederholt sich in AQ QB und AT TB. Diese Art von Wiederholung des Octavverhältnisses in einem der höhern Tonfächer findet noch bei noch manchen andern Monochordtheilungen statt, die zum Theil für die Musik nicht einmal in Betracht kommen. Dagegen hat nach oben angestellter Vergleichung die Quinte darin vor der Terz den Vorzug, daß sie sich selbst wiederholt, die Terz aber bei der Wiederholung (OT TB) sich der Quinte unterordnet, ebenso wie diese der Octave, ein Umstand, der, wie ich glaube, nicht ohne Bedeutung ist, indem derselbe mit der frühern Beobachtung zusammentrifft, nach welcher die Terz bereits eine aus zweierlei Stufen bestehende Tonleiter voraussetzt, welche unmittelbar durch Terzen nicht hervorgebracht werden kann, nachträglich aber zum harmonischen Gebrauch durch die Temperatur, mit Berücksichtigung des Anfangs ausgeschlossenen Intervalles, eingerichtet wird. Auch in Betreff des Verhältnisses der Stamm-Intervalle zu ihren Umkehrungen zeigt sich die Terz als ein nicht mit der Quinte in gleiche Linie zu stellendes Intervall. Die Quinte ist größer, die Terz kleiner als ihre Umkehrung. Die Quarte ist zwar kleiner als das durch sie zur Octave ergänzte Stamminterval, dagegen aber immer größer als der Unterschied von Quarte und Quinte (große Tonstufe). Dagegen giebt die Subtraktion der großen Terz von der kleinen Sexte, oder der kleinen Terz von der großen Sexte ein, dem Umfang nach über die beiden Terzen überlegenes Intervall. Aus allem diesen folgt nun, nicht etwa, daß die Terzen keine Consonanzen wären, sondern, daß sie als ein den Akkorden eigenthümliches Intervall einem besondern System, nämlich dem der Harmonie im engsten Sinne des Wortes angehören. Octave, Quinte und Quarte sind allgemein gültige, der Harmonie so wie der Melodie gemeinschaftlich zu Grunde liegende Consonanzen, von denen ausgehend man einerseits auf die dem diatonischen System eigenthümliche große und kleine Stufe, andrerseits durch harmonische Entwickelung auf die Terzen kommt. So wie in der Tonleiter die Quinte aus drei großen und einer kleinen Tonstufe zusammengesetzt wird, so erscheint sie in der Harmonie dagegen als ein durch Zusammensetzung von Terzen entstandenes Intervall. Wenn nicht desto weniger diese auch hier den von den diatonischen Stufen hergenommenen Namen führt, so beweist das nur, wie die Melodie der geschichtlichen Entwickelung nach der Harmonie vorangegangen, während nach dem eigentlichen Sachverhältniß das Umgekehrte der Fall seyn möchte.

§. 18. Was nun die Terz anbelangt, so hält sie jeder kundige Musiker und Aesthetiker für die schönste unter allen Consonanzen erklärt, was sie in der That auch ist, insofern sie sich von dem Einklang, und somit auch von der Einförmigkeit hinlänglich entfernt, ohne dadurch eine Dissonanz zu seyn. Sie hält zwischen Einheit und Mannig-

Fig. I. A———O——Q———B

„ II. A———O——T———B

[34]) Eigentlich macht, wie wir im vorigen Paragraph sehen, die Octave mit dem Einklange die erste Hauptabtheilung von Intervallen aus. Wenn aber von Intervallen als Tonunterscheidungen die Rede ist, so scheint es angemessener, sie statt derselben aufzuführen unter die Intervalle der nächstfolgenden Classe zu rechnen, als ich mit mehr als die erste betrachten will. Uebrigens können nach Verschiedenheit des Eintheilungsgrundes verschiedene Eintheilungen neben einander bestehen, indem jedes Intervall mit dem vorhergehenden und folgenden irgend eine Eigenschaft gemein hat.

fähigkeit so zu sagen die goldene Mitte, und ist in dieser Eigenschaft die Quelle aller Harmonie und Modulation. Die Quinte und Quarte erscheint gegen sie uninteressant und leer, und darf deshalb im harmonischen Satz sich nicht ausschließend geltend machen, worauf zum Theil das Verbot der Quintenparallelen beruht. Die Harmonie steht bekanntlich der Melodie gegenüber, welche ihrem eigentlichsten Wesen nach auf den engern Intervallen beruht, und das in der Zeitfolge zu Stande bringt, was in der Harmonie erst als vollendet entgegentritt, nämlich die Toneinheit, welche außerdem in beiden auf eine verschiedene Weise hergestellt wird. Auch die Melodie bedarf, da sie von ihrem Ausgangspunkte auch zu einem Endpunkte gelangen muß, entsprechenden Verhältnissen, oder besitzen sie nicht etwa aus gebrochenen Akkorden bestehen, nur aus den in die erste Ordnung gehörigen. Die Tonleiter hat, wie mit Andern Marx ein vollständiger im 1. Theil seiner Compositionslehre dargethan, in Subdominante und Dominante zwei feste Punkte, während auf der Terz kein solcher Ruhepunkt eintritt. Demnach sind Octave und Quinte die allgemein geltenden, die Terzen aber die der Harmonie ins Besondere zukommenden Consonanzen. Die Tonleiter ist zunächst Melodie, daher kann sie, wo es darauf ankommt, das andere Maß consonanter theoretisch zu trennen, und nach seinem ihm eigenen und unveränderten Wesen darzustellen, nach von [illegible] allgemein geltenden Gesetz [illegible] enthalten. Harmonie und Melodie machen in ihrer Verbindung die Temperatur nöthig, wollen wir daher die diatonische Folge an und für sich darstellen, so darf auf die Interessen der Harmonie keine Rücksicht genommen werden. Nur in dieser Absonderung vermag die Tonleiter nach ihren ursprünglichen Interessen zu bestehen, [illegible] dieß auf, so tritt sogleich die Temperatur ein. Daher sind, weil es meiner Ansicht hier keinen Mittelweg giebt, die großen Tonstufen sämmtlich durch das Verhältniß von 9:8, die kleinen durch das von 256:243 wiedergegeben, und die [illegible] diatonischen [illegible] abwechselnd größeren und kleineren ganzen Töne, und die hieraus hervorgehenden [illegible] mit Recht gerügten Inconsequenzen, wie mir scheint folgerecht, beseitigt. Gleichzeitig wird man dem großen und kleinen Dreiklange[56]) die Verhältnisse 15:12:10 und 6:5:4

aufzustellen, um alle in dem Durgeschlecht vorkommenden ursprünglichen der Temperatur zu Grunde liegenden Beziehungen nach Saitenlängen ausgedrückt darzustellen, und den zwischen Melodie und Harmonie [illegible] Differenzpunkt der Wahrheit nach zu bezeichnen. Die von Chladni unter Andern aufgestellte Zahlenreihe[56]) 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48 ist ein [illegible] Mittelding zwischen Temperatur und Nicht-Temperatur mit einer unharmonischen Terz 27:32, einer [illegible] 4:5 und einer völlig unbrauchbaren Quinte 27:40, in Betreff welcher sich Chladni auf die am Ende durch die Temperatur erfolgende Ausgleichung beruft, gerade so, als ob das Ursprüngliche nicht auch [illegible] Seyn müßte. Dieselbe Zahlenreihe, die er zuerst aus den drei Akkorden wenigstens durch ein scheinbar folgerichtiges Verfahren entwickelte, leitet er auch aus der Reihe der natürlichen Zahlenreihe 8 9 10 (11) 12 (13) (14) 15 16 ab, bei welchem Verfahren die Ausmerzung der eingeschlossenen Zahlen [illegible] nicht zu rechtfertigenden Willkühr ähnlich sieht. Denn wenn die Zahlenreihe, über 8 hinaus fortgesetzt, auf unbekannt [illegible] Verhältnisse führt, so hört sie eben dadurch auf, gesetzgebend zu seyn, und ist daher mit Unrecht die natürliche Tonleiter genannt worden. Die Natur giebt gar keine Tonleiter, noch diatonische Folge, sondern einzig und allein die Akkorde, alles Uebrige bleibt dem künstlichen Systeme zu entwickeln überlassen. Nachdem die in der sogenannten natürlichen Tonleiter enthaltenen nach Chladni unbrauchbaren Intervalle ausgemerzt werden, sind alle übrige Verhältnisse nur Wiederholungen oder Combinationen der in den von 1 bis 6 enthaltenen. Das von 8:9 geht aus dem von 2:3, das von 9:10 durch Substitution[57]) des von 8:9 von dem von 4:5 hervor, hieraus [illegible] der sogenannten kleinen ganzen Tones, der in der strengen diatonischen Folge so wenig als in der gleichschwebenden Temperatur, [illegible] nirgends mehr Platz findet. Daß er aus der harmonischen Theilung der großen Terz hervorgeht, beweist nichts für diese Annahme, indem jedes Verfahren [illegible] musikalisch brauchbare Verhältnisse zu entwickeln. Dasselbe wird natürlich auch aus der Reihe der natürlichen Zahlen der Fall seyn, welcher Chladni [illegible] den Zahlen 6 und 16 zwei [illegible] Grenzen setzt, die erste für die Consonanzen, die zweite für die Dissonanzen[58]), wie es scheint, ohne aber sich über ihr

---

55) Als jeden Akkord als in sich abgeschlossenes Ganze [illegible] sind alle zu einer Tonart gehörenden Harmonien sowohl unabhängig von einander, als wie auch von der Tonleiter in ihren ursprünglichen [illegible] Verhältnissen dargestellt. Die Verfolgung aber dieses gesammten Systems ist Sache der Temperatur. [illegible] der Tonleiter noch eine Anzahl anderer für die innerhalb desselben Tongeschlechts [illegible] Akkordfolgen, welche, wenn auf die [illegible] Rücksicht genommen werden soll, [illegible] aufgestellt werden. Das bisher Übliche und auch [illegible] beibehalten, die Tonleiter mit Akkorden zugleich geltend [illegible] Schema ist [illegible] und [illegible] zu den [illegible] Chladni [illegible] Mißverständnissen [illegible] gegeben, und der [illegible] harmonischer [illegible] Gang gethan. Ueberhaupt hat Chladni die Musik mehr als eine für sich bestehende Wissenschaft, als nach ihrer Anwendung auf die Theorie der Musik gestützt, die Temperatur ausgenommen, die ihm [illegible] verdankt.

56) Chladni pflegt bekanntlich sich ausschließlich der Schwingungszahlen zu bedienen. Nach Saitenlängen enthält obige Reihe die Nenner einer Anzahl von Brüchen sämmtlich vom Zähler 1. Die Mathematiker pflegen alle Zahlen als in der [illegible] ersten Potenz sich befindend zu betrachten.

57) Diese Substitution ist bekanntlich eine zur [illegible] Division [illegible] die Vergleichung [illegible] wobei mit [illegible] Brüche [illegible] wird [illegible]

58) Uebersicht der Schall- und Klanglehre S. 87. Die [illegible] Octave [illegible] giebt, außer den Wiederholungen schon [illegible] Schwingungszahlen, [illegible]

bere genauer zu erklären. Denn zwischen den Dissonanzen findet meines Erachtens ein wesentlicher Unterschied statt, indem einige derselben durch zufälliges Zusammentreffen der harmoniefremden melodischen Töne mit irgend einem der Akkordtöne entstehen, wie z. B. das Intervall 9 zu 8, welches auch Chladni als einen bloßen Durchgangston betrachtet, und daher keines besondern von der Natur selbst gegebenen Zahlenausdruckes bedarf. Andere Dissonanzen, wie namentlich die kleine Septime, machen einen wesentlichen Bestandtheil der Harmonie aus, und sind so wohlklingend, daß das Gehör es mit deren Auflösung nicht so genau, wie bei der der ersteren, nimmt, woraus hervorgeht, daß sie eigentlich zwischen den im vollkommenen Dreiklang gegebenen Consonanzen und den entschieden dissonirenden Intervallen den Uebergang vermitteln, und demnach eine dem Ordnung [illegible] Tonverhältnisse ausmachen, die für den Gang der Modulation allerdings gesetzgebend erscheinen, wenn auch die Tonleiter derselben ohne sie ihre harmonische Gestaltung und Brauchbarkeit erlangt, und die Temperatur als eine bereits vollendete keine neu aufzunehmenden Intervalle zu berücksichtigen vermag, daher letztere es sich wieder gefallen lassen müssen, aufwärts schwebend gestimmt zu werden, während sie herabgezogen verlangen, und umgekehrt. Dieser Umstand trifft aber direkt bei der großen Terz ein[59]), die dadurch, daß sie in der Temperatur dem Diesis näher gebracht wird, eine gewisse Schärfe bekommt, welche die Stimmkünstler wahrzunehmen im Stande sind, und die für die Musik selbst durchaus keinen Nachtheil zur Folge hat. Die Quinte dagegen wird, wie es ihr angewiesen ist, abwärts schwebend, die Octave aber in ihrer völligen Reinheit gestimmt, so daß auch in dieser Beziehung sich obige Eintheilung der Consonanzen bewährt. — Außer den Consonanzen wird es also in der Musik noch eine Art von Intervallen geben müssen, die den Uebergang zu den Dissonanzen vermitteln, ohne selbst entschiedene Dissonanzen zu seyn, wie z. B. die Quinte des vom Septimenakkorde abstammenden verminderten Dreiklangs, so wie die Hauptseptime selbst, die Chladni für nicht viel mehr, als einen Durchgangston angesehen zu haben scheint, so wie er gerade für die harmonischen Dissonanzen wenige Aufmerksamkeit als für die in der Tonleiter vorkommenden beweisen, während für letztere doch nichts weiter erfordert wird, als die Zusammensetzung von bereits bekannten Verhältnissen. Die wesentlichen Dissonanzen gehören nicht minder als die Consonanzen zur Harmonie, und diese kann wir deren nur aus solchen Intervallen bestehen, die nicht durch Zusammensetzung gegebener Verhältnisse zu erhalten sind, sondern von der Natur schon ihre eigene Geschlechtsbestimmung mit sich bringen. — Nur die Melodie und ihre Grundlage, die diatonische Leiter, kommt durch Uebertragung zuerst des Verhältnisses der Quarte auf den Grundton nach oben und auf die Quinte nach unten, oder auf welche Art man sonst will, zu Stande, indem, sobald keine harmonische Terzen eingemischt werden, das Resultat immer dasselbe seyn muß. Demnach entsteht die Melodie durch eine Art von Entlehnung oder Anwendung[60]), während die Harmonie sich von innen heraus entwickelt und zu ihrer organischen Entfaltung keines von außen hinzukommenden Elementes bedarf. Die zufälligen Dissonanzen gehören nicht zum harmonischen Systeme, sondern dienen nur dazu, den von der Harmonie eigenthümlich abweichenden Gang der Melodie da und dort schärfer zu bezeichnen, und das Verhältniß dieser beiden Hauptrichtungen der Musik deutlich zu machen. Uebrigens trägt die Harmonie in ihrer practischen Anwendung, d. h. wenn mehrere Akkorde auf einander folgen, schon einen melodischen Charakter an sich, indem sie außer der Gleichzeitigkeit nun auch die Aufeinanderfolge an sich ausdrückt, und eben deshalb ihre ursprünglichen Verhältnisse[61]). So entsteht

---

[illegible] Verhältnisse wie auch den ersten weichen Dreiklang. Mir nicht auf die [illegible] Verhältnisse allein ist es hier abgesehen, denn gerade die kleine Reihe eigenthümlicher werden als unvermeidbar aufgenommen. Das Verhältniß 15:16 ergiebt sich durch Subtraction des Verhältnisses 4:5 von 3:4, so daß es nicht der Octave 8:16 bedarf, um ein auch Chladni so unentbehrliches Intervall zu erkennen. Um man [illegible] wenigstens mit einer Scheinvon Eintheilung die Intervalle 15:16 und 9:8 in der diatonischen Leiter einen Platz anzuweisen, hätte er der von ihm vorgeschlagenen Tetrachorde sich bedienen [illegible] die Vorschläge auf vier Töne beschränken, und in der Zusammensetzung zweier Tetrachorde die Veranlassung zur Temperatur haben müssen. Da aber ein Tetrachord nur in einzelnen der Octavenstimmung ausgefüllt werden und bei vier Tönen von Molden nicht die Rede seyn kann, so erhalten wir auch hier nur zwei verschiedene diatonische Stufen. Demnach verdanken wir den kleinen ganzen Ton nur einem Vorzuge von Temperatur, wie die von Chladni selbst verworfene Kirnbergersche enthält.

59) Offenbar würde, da auch das Verhältniß von 5:8 sogleich das von 4:5 folgt, die große Terz eine abwärtsschwebende Stimmung, wenn solche dem Systeme auch möglich wäre, ohne Nachtheil vertragen, so wie die kleine Terz eine aufwärts schwebende. Daß sie nun gegen ihre Natur temperirt werden müssen, ist wiederum ein Beweis dafür, daß die Terz eine weniger entschiedene Consonanz als die Quinte ist. Diese darf durchaus nicht aufwärts schwebend gestimmt werden, wie Chladni an einigen vergleichsweisen Temperaturen gezeigt hat. Woher weiß er aber, daß die Quinte abwärts schwebend gestimmt seyn muß? Man wird sagen: es ist Ansichtssache des Gehörs; fragen wir aber nach dem Grunde, so ist dieser offenbar kein anderer, als weil es außer der ersten Quinte auch eine zweite Reihe giebt, nämlich die des Hauptseptimenakkordes (3 5). Bei uns kann doch die Quinte, nach Chladni, nicht über ? der pythagoräischen Comma's abwärts schweben, während die Schwebung der Terz, wie die Berechnung zeigt, bedeutend mehr beträgt [illegible]. Die siebte Note zu §. 14)

60) Da das Reich der Töne weit ein bedeutend ausgebreiteter wird, als das der ihnen zu Grunde liegenden ursprünglichen Elemente, so verschafft die Melodie eine zugleich freiere und mannigfaltigere Entwickelung als die Harmonie, die dem Tondichter gegenüber eine Art von objektivem Charakter behauptet.

61) Wenn daher Chladni die Akkorde aus dem den Hauptakkorden der Tonart entsteht (S. 84), so hat er, der Praxis nach in welcher die ursprünglichen Verhältnisse schon temperirt sind, allerdings Recht. Aber indem er die Grundtöne dieser Akkorde in gegenseitigem Abstande [illegible] nimmt, macht sich freilich die der Melodie eigenthümliche Uebertragung der Tonverhältnisse geltend, und muß daher auch so lange fortgesetzt werden, bis durch dieselbe alle Töne der diatonischen Folge entwickelt sind. Dadurch verschwinden die Wertbezügen, so daß sie erst durch die Temperatur dem Neuem

dann eine Art von Harmonie im weitern Sinne des Wortes, in der dann auch die zufälligen Dissonanzen ihren Platz finden, so wie die Melodie selbst, der sie eigentlich angehören. Wir aber betrachten die Harmonie hier nur als eine für sich allein bestehende, worin jeder Akkord ein System für sich bildet, und nach diesem zunächst zu betrachten ist. Ein verminderter Dreiklang oder Septimenakkord macht noch während seiner Dauer sich als Harmonie geltend, zugleich dem sogenannten übermäßigen Dreiklang, der eine baldige Auflösung fordert, und einen entschieden dissonirenden Ausdruck hervorbringt. Da noch Chladni (S. 91) diesen Unterschied vornimmt, und (S. 71) zwischen unsrigen nothwendigen Dingen wie Dissonanz und Consonanz Mittelstufen annimmt, so scheint es sachgemäß die harmonische Theilung wieder zu versetzen, damit die Harmonie die ihr wesentlichen Dissonanzen aus sich selbst entwickele. Wir werden daher, da die Terz keine Theilung mehr zuläßt, die harmonische Theilung der Quarte versuchen müssen.

(Schluß folgt.)

Heinrich Proch.

Unter dieser Ueberschrift enthält das Literaturblatt Nr. 19 zu der Leipziger Zeitung „der Komet" einen von dessen Redakteur, Hrn. Dr. K. Hirsch, verfaßten sogenannten „kritischen Skizze", welcher als Motto das Schiller'sche Wort „Es schwankt so Alles, wenn eine Thorheit hat ich ihren Anfang wohl, als wär's nicht flach ist", zwangsgeschickt wird und worin dem vielbekannten Liedersänger und Capellmeister der Wiener Hofoper nichts Geringeres geschieht, als — daß man ihm alle höhere Fähigkeit zur Tonkunst abspricht. Zweifelsohne wird der Aufsatz zu vielfältigen

eingeführt werden können. Da in der ursprünglichen diatonischen Folge einmal nicht alle Consonanzen vorkommen [illegible] ist ein zugleich äußerliches Verfahren. Eine Setzung des Intervalles, und zwar die derjenigen in ihr vorkommenden schon Fundes der Dominante und Subdominante ihr eigenthümlich zukommenden [illegible] zu erhalten, als Kommaschwankungen derselben Grenzzahl und gleicher Benennung in zweierlei Gestalt vorzuführen. Wäre Hauptmann hier genetisch zu Werke gegangen, so hätte er zuerst nachweisen müssen, wie die diatonische Reihe zur Aufnahme dieser dreifachen Akkorde geschickt ist, und derjenige von diesen Akkorden, dessen Grundton zu denen der beiden andern im unmittelbarsten, d. h. Quinten- oder Quartenverhältniß steht, sich als tonischer Akkord [illegible] (vergl. § 9). Statt dessen nahm er sogleich die Tonleiter zugleich mit den drei Akkorden als eine gegebene an, und suchte deren harmonische Verhältnisse zu bestimmen, indem er stillschweigend von der Voraussetzung ausging, daß die diatonische Reihe nur aus den sechs Akkordtönen entstehen müsse, da doch gerade diese die Kommata nothwendig machen, und die Ausgleichung mit unbedeutendem Unterschiede (80 : 81) erheischen. Die Tonleiter wird also nicht vermittelt aus den Akkorden entnommen, sondern es wird vielmehr durch deren Anwendung die diatonische Folge zur Konsonanz umgeschaffen. Gewiß ist auch der Unterschied der Consonanzen in vollkommene und unvollkommene seit neuerer Zeit nur dem Alterthum, so wenig wie der Kontrapunkt, die Mann wieder zu Ehren gebracht hat (vergl. Chladni S. 71 der Uebersicht und S. [illegible] in Dörnbergs Antikritik).

Lärmen Veranlassung geben, denn Hr. Proch hat die Tolletten-Literatur für sich, und mit dieser ist der Markt jetzt überfüllt. Nichts destoweniger ist zum Mindesten die Sache darin von dem Richterstuhle jedes Verständigen wahr, daß Proch's Kräfte in der letzten Zeit augenscheinlich abzunehmen und zu erlahmen anfangen. Er hat sich ausgesungen — sagt man und in der Einseitigkeit des Wortes liegt eben so viel Wahrheit als dieser Sinn. Auch ist die Rüge des unmäßigen Vorherrschens einer Gesangsform durch den Druck jeder Liederstrophe mit der Melodie und Begleitung, ohne daß das Lied eigentlich ein sog. durchcomponirtes wäre, am Platze. Man muß dem Publikum endlich einmal die Augen über solchem Treiben einiger Musikverleger öffnen. Kein Kaufmann darf aus einer Elle 4, 5 machen, und wenn der Artikel noch so gesucht ist. Das steht einem wirklichen Betruge so ähnlich, als ein Ei dem andern. Dabei, bei diesem vielen Wahren und Guten, das der Aufsatz enthält, thut es uns leid, daß er weniger einer eigentlich „kritischen" Abhandlung, denn einer Standrede gleicht, denen Motive nur zu leicht verdächtigt zu werden pflegen und verdächtigt werden können. Gleichviel — wir lassen ihn zum Bedenken jedes Lesers hier wirklich folgen, da er auch uns zur Publikation eingesandt wurde. Er lautet:

„Keine Musikalienlieferung kommt aus Wien zu uns herüber, bei welcher Heinrich Proch nicht sagt, wie wenig er drei bis vier Heftchen seiner Muse, oder, wie er das Ding taust, mit drei oder vier Werken.

Der liebe Herr Gott hat nichts dagegen, Herr Anton Diabelli auch nicht, und so geht die Sache seit Jahren ihren richtigen Gang. Ich habe gesagt: Sache, ja, das ist das rechte Wort. Denn Herr Heinrich Proch behandelt, mißhandelt eigentlich die Kunst als Sache, er hat den Kunstjüngling an den Nagel gehängt und ist siebenfacht Zimmermeister geworden. Wie der sein Holz, so haut er seine Lieder zu, ob man ihm sagt, du baust einen Gottes-Tempel oder ein Narrenhaus, einen Sarg oder eine Wiege, das ist ihm Alles gleich, er hat das Holz dazu, d. h. Dinte, Papier und Feder. Er stülpt einem falschen Tanzgedichte ohne Umstände eine gelbe Perücke auf, läßt Greise im Dreivierteltakt sterben, wenn Umstände machen's nur um Wort und Ton beisammen sind. Was liegt ihm daran, ob sich Mann und Weib Tag und Nacht in den Haaren liegen, wenn er nur die Leutchen zusammengekoppelt hat und seinen Pelz dafür empfing!

Es ist eine alte Geschichte, daß sämmtliche musikalische Zeitschriften Deutschlands über den Mann längst das Todesurtheil ausgesprochen, es ist gut, Gegner zu haben, viele Gegner, denn sie adeln, erkräftigen und befeuern uns zum Kampfe. Ein Mann aber, der gar keine kritisch geltende Stimme für sich, vielmehr alle gegen sich hat, kann unmöglich das gelten, was uns von ihm zum Bitten hier so dringend glauben gemacht werden will, wo unsere ein paar belletristische Wiener-Blätter, die sich auf Frankreich, d. h. Paris, und auf England, d. h. London, berufen, wo, ihren Berichten zur Folge, mit Meister Proch Abgötterei getrieben wird. Es ist eine schöne Sache, Unglaubliches zu glauben und selbst vor jenem, vor der weiß

uns nicht einleuchten; denn was hat das Volk nicht schon alles Hassenswerthes geübt, und Liebenswerthes gehaßt!

Man wird uns mit dem vulgären „Alpenhorn“ entgegenweisen, man wird auf das „Erkennen“ hinweisen und wird endlich sagen, „an die Sterne“ — sind das nicht drei göttliche Lieder? — Nein, sagen wir ruhig — Wer sind Sie, der das behauptet? wohl nur ein Neidhart, der es sein Lebelang nicht zu Proch's Größe (!?) bringen wird, und dies verspürend, seinem gepreßten Herzen Luft macht durch Schmähungen! — Also verdächtigt wird der, so Herrn Proch nicht anerkennen will? — Auch gut — Die Kritik wäre keinen Schuß Pulver werth, wenn sie erschräk, wie ein Taschenmesser in sich zusammenschnappte, so oft man sie keckisch einer Schuld zeiht, die ihr völlig fremd. Sie wäre eine träge Weinbergschnecke, die auch die Fühlhörner einzöge, wenn man sie drängt, und weich, unter einem Fußtritt zermalmt zu werden. Die Kritik muß den Muth haben, die Wahrheit rücksichtslos auf dem offenen Markte auszusprechen, und sie wird ihn haben, wenn sie Wahrheit spricht, denn die gute Wahrheit hat noch immer den guten Muth in ihrem Gefolge.

„Alpenhorn“, „Erkennen“, „an die Sterne“ sind keine göttlichen Lieder, nichts mehr und weniger, als einfach schlichte, sanft hinfließende Melodien, die im Ohr hängen bleiben, wie Ohrentropfen, die uns so süßlich fügen, wie das Geschwätz hübscher Damen, die uns allenfalls behaglich sentimental stimmen und in spießischen Katzenjammer wiegen. Diese drei Lieder sind weder in der Melodie originell, noch haben sie irgend eine harmonisch interessante Wendung, die Form geht ihren Gang, wie hunderttausend andere, es sind nur Blumen Vater Matthissonschen, und wenn der Kruppige, mit Minzel auch sonst nie Recht gehabt, so hat er doch ein wahres Wort gesprochen, wenn er kurz und bündig sagt: die Gedichte des Herrn Friedrich von Matthisson sind nichts weiter, als das Menschen eines übersinnigen Schloßhundes. Ja, Herr von Matthisson saß an den Tafeln der Reichen, schwänzelte und kroch vor ihnen und beugte sich eben so tief vor den aufgetragenen Schüsseln. Er aß und trank, was die Hölle trug, und schlich sich dann sammtmüde hinweg, kroch auf einen Berg unter alte Burgtrümmer, legte sich unter einen Fliederstrauch, ließ sich etwas vorsäuseln von Zephyren und anderem lustigen Gesindel, zog das Schreibtäfelchen hervor und machte eine ansfündliche Elegie. Man weiß, daß er darüber nicht selten selbst eingeschlafen. Dann stieg er von seinem Parnaß herab, trat vor den Gönner, der ihn heute gespeist und getränkt, und überreicht ihm unter servilen Bücklingen sein neuestes Opus zum Danke für die Forellen und den frischen Rheinlachs, den er „auf Schwingen“ einer guten Flasche Bordeaux in den Abgrund hinabgespült.

So und nicht anders geartet sind die musikalischen Producte Proch's. Wollte er schreiben, gehört nicht in das Bereich eines kritischen Aufsatzes, die Kritik hat sich mit dem Objekt und nicht mit dem Subjekt zu befassen. Wir haben zu betrachten, was er schreibt. Süße- und mackenses Liedergeruch, fade Mondscheinnächte, kranke oder zerrissene Herzen, weinerliche Ständchen; schwerfreundschaftliches Frühlingsgesumme, manchen Mal wälzt er sich auch auf Gräbern und gleich darauf nimmt er den Becher zur Hand. Wasser und Mühlen, Fischer und Jäger dürfen in der Grippe natürlich nicht fehlen, und endlich schreibt der nämliche Mann die Musik zu den Possen der Wiener, zu den gerissenen Couplets, zu den trivialsten Witzen, welche in den Pfützen der Wien wachsen! — Sucht ihr aber nette Poesie. Noten tüchtige, gesunde Lieder für das Volk, Sätze, die das Herz erheben und den gesunkenen Muth aufrichten, sucht Ihr große Thaten unserer Vorgänger, welche er uns in Klang und Sang noch einmal abspiegelt zur Erinnerung und Durchdachtung für männliche, wollt Ihr Euch erheben, erkräftigen, begeistern an einem Starken, Gewaltigem, Muth gem, da wird Euch der arme Heinrich nicht dienen können. Er kann Euch Limonade und Mandelmilch geben oder sein Bett. Er kann Euch in eine schwüle Sommermondnacht locken, allein es wird Euch frösteln und Euer Brust wird höher schlagen, und Eurer Lippe nicht ein freies Wort entquillen, wenn Ihr das verklärende Frühroth auf den Bergen leuchten seht, und die lange, finstre Nacht endet, und der siegende Morgen hereinbricht! — Proch kann Euch wohl zu lachen geben, aber nicht zu lieben, er wird Euch vielleicht erregen, ermatten oder beruhigen, und wenn auch das Marmor sein Antlitz, er gibt Euch zu nippen, nimmermehr aber zu trinken. Und das kann er nicht! denn sein eigener Born ist zu kümmerlich bestellt! das fordert nicht vom Gott.

Wir haben jetzt deutlich gesagt, was Herr Proch gibt, nun wollen wir sehen, was ihm fehlt. Vorerst Originalität, sie aber ist die Lebensverkünderin, der Pulsschlag in jedem Produkt, ob es die Natur, ob es die Kunst hervorrief. Es sind zwei Lieder von Proch, die Alpenjäger und der arme Tapfersohn, diese haben Spuren von Originalität, man konnte glauben, Proch werde sich glänzend entwickeln, da die Geburt jener beiden Stücke in die Anfänge seiner musikalischen Laufbahn fiel. Er hat uns getäuscht und, je höher er mit seiner Opuszahl stieg, desto tiefer sank er herab zum Gewöhnlichen, eigentlich Ungewöhnlich-Gewöhnlichen.

Wenn wir einem Componisten die Originalität absprechen, so haben wir ihm zwei Drittel seines Daseyns geraubt. Das dritte Drittel bildet das Wissen. Wir mögen dieß bei Herrn Proch deshalb nicht in Betrachtung ziehen, weil es in seine Sphäre nicht mehr hören will, also schreibt Du rechtgraphisch oder nicht? Es herrscht in der Orthographie der Sprache und Musik gegenwärtig eine babelsche Unordnung, Jeder will seine Ansichten haben. Lassen wir die Ansichten gelten. Am Ende ist's gleich, ob ich Haupt mit einem harten p schreibe, oder mit Platen mit dem weichen b. Das Kleid ist zufällig, die Seele muß sich eben so gut kleiden unter einem sammtnen Mantel, wie unter einer zerlumpten wollenen Jacke. Ja, wir wollen einräumen, daß Herr Proch z. B. allen Mozarts trotz, und ein Musiker wissen muß, um correkt die Sprache der Töne zu schreiben und zu sprechen! so bleibt denn hier wieder ein Umstand zu erwägen, der als

dies Wissen anstrebt, anhäng macht, und es sogar um so verdammlicher stempelt, wenn dies Wissen zum Mißbrauch herabgewürdigt wird. Es ist etwas auch an dem gewöhnlichen Talent, was wir achten, es ist der gute Wille, etwas zu leisten, es ist die Bestrebung, sich auszuzeichnen, es ist die Wärdigkeit, von welcher es rein und makellos beseelt wird.

Wie Herr Proch sein Wissen, seine Leichtigkeit, zu schreiben, verwendet, kann einem unsern Auge nicht entgehen. Wie liederlich er baut, sieht man aus jedem einzelnen Liede. Kaum, daß die Sachen zusammenhängen, nachlässig, wie die Kleiderlappen auf der Bühne, die man sich nur für einen Abend braucht. Er ist dabei ein Schlendrian, für dessen Größe kein Maßstab groß genug ist. Wie Herr Proch ferner seine Leichtigkeit verwendet, geht daraus hervor, daß er mit seinem Glücke und außerordentlichem Talent die Italiener in ihren Melodien exploitirt, weniger wagt er sich an die Franzosen, hier fehlt es ihm an Genie. Herr Proch schwebt daher in der traurigen Situation, daß, was sein, nichts taugt, und, was uns mehr ansprechen, nicht sein ist. Dazu kommt noch, daß Proch sich oft eigne Texte schreibt. Wenn einen Niemand seine Passionen verdenken, wie kläglich aber diese Texte, welch abgedroschene Buhlerei, entsetzliche Sentimentalität und [illegible] Dinge darin liegt, wird Jeder einsehen, der sich die Mühe nimmt, all diesen Gedichten (?) streng ins Gericht zu gehen.

Herrn Proch mangelt also jegliche Kraft: lyrisches Verlangen, und die zweite Hälfte, lyrische Begabung, ist verwässert, entmarkt, leer, seicht und hohl. Text und Spiel verhalten sich zu einander, wie Gurken zum Zucker, wie Bewußtsein zum Traum, wie der Mann zum Weibe. Für Proch bleibt daher nur das Weib übrig, und dies Weib ist zum Ueberdruß ein [illegible], verzärteltes durch und durch unnatürlich [illegible].

Zu diesen Betrachtungen über Herrn Proch's Muse haben uns seine neuesten Opern veranlaßt. Wir meinen Opus 88, 90, 92 und 94. — Wer diese Auflagen recht kennt, wird sich wundern lassen, daß jedes dieser sogenannten Opern aus einem einzigen kleinen Liede gebildet ist, welches ganzweis und fortlaufend ausgeschrieben, aber das nämliche in der Musik enthaltenden Strophen bei [illegible]. Es enthält das Op. 88 nur 32 Takte Original, dann kosten 30 Kr. C.M., das Op. 64 enthält gar nur 19 Takte und kostet auch 30 Kr. C.M., also 1 Kreuzer der Takt — und doch empfangen wir ein Quiernen von 8 Seiten Papier, wir müssen wenigstens 8 Seiten Papier bezahlen!! Welcher Componist in ganz Deutschland hat mit seiner Waare solchen Unfug getrieben? ist das Humor und Ironie? [illegible] wir dich, Herr Proch! du sein Zwischenspiel der Artist? In diesem Op. 64 „das Dirndl am Bach“ wird übrigens entsetzlich [illegible]. Wir sehen uns Uhlands „armen Mann“, der in Op. 90 so lebend singen muß: O der arme Mann! — Mag man „Ich bin Dir gut“ gut seyn, wer da will. Mögen es tausend kluge Stricker- und Ladenmamsells singen und die Leiermänner herunterorgeln an Wänden solches Seifenwasser wirken wir

Kranke, oder solche die nicht wissen, was durstiger Ahnen wäre!

Mag nun Heinrich Proch seine Anhänger in Wien haben, mag man seine Lieder in Paris und London nachsingen, wir gönnen ihm dies Alles. Herr Proch mag sonst ein vortrefflicher, edler Mensch seyn, wir kennen ihn nicht. Allein, so wie er jetzt schreibt, wie er jetzt sein Wissen gebraucht, müssen wir ihm entschieden zurufen: Du lebst nur für den Augenblick. Vielleicht will Hr. Proch auch nur für den Augenblick leben; desto besser dann für ihn!

Es gibt in Deutschland, Gott sey Dank! Männer, die jede Annäherung mit den trivialen Compositionen des jetzt gefeierten Wiener Troubadours aushalten. Was schrieb ich da, aushalten? verzeiht. Ihr Herren! daß ich Euch, kräftigen Gestalten, einen Schritten zur Seite stelle. Aushalten, schrieb ich? [illegible]! Sie können unsre Meister nicht schreiben, und könnten sie's, sie würden sich schämen, es zu thun.

Allein es wird eine Zeit kommen, wo das Oberste nach Unten, und das Unterste nach Oben gekehrt werden wird. Die Kunst hat mit dem Leben selbst ihre [illegible] Perioden, [illegible] Krupzei schon ein Stück, der jetzt Geist ist ein ausgegrabener Edelsalze, das Wort ein Fluch, die That hat eine Sage, es muß eine Zeit kommen, wo die alten Säulen zusammenbrechen und ein neuer Tempel gebaut wird. Dann werden sich aus Binsenhütten Throne erheben und Sklaven frei seyn.

Dann wird Manches welk seyn, was jetzt grün, und grünen, was lange genug welk war.

Auf diese Zeit nun warten wir gläubig in Leben und Kunst! Bis dahin Ade! mein vielgelesener Herr Heinrich Proch!

Feuilleton.

Lesefrüchte

* Die Augsburger Allg. Zeitung enthält einen von Paris aus datirten längern Aufsatz über Musiker und Mendelssohn, auf den wir hauptsächlich die Leipziger allgemeine Musikalische Zeitung aufmerksam machen möchten, wenn wir nicht fürchteten, ihr einiges Misbehagen [illegible] zu bereiten. Ohne Zweifel liebt man in Leipzig der Augsburger unmaßgebliche Allgemeinheit über [illegible] Wagnerianisch entgegenzuhalten und sie von dem [illegible] gewonnenen oder dem gemeinsten musikalischen Stand[illegible] aus [illegible] Gebieten zurückzuweisen, wenn auch dem Leser [illegible] was es mit geschrieben steht.

* In Weltbürgers Zeitschrift (Wiener) Nr. 7 und 8 sind mehrere bisher noch ungedruckte Briefe Mozarts enthalten, welche neues Licht über den liebenswürdigen Charakter des Meisters verbreiten und daher wohl gelesen werden mögen.

* Ein Hr. J. J. Dannreuther [illegible] Die [illegible] der [illegible] Dannreuther [illegible] Philharmonischen Gesellschaft [illegible] was wir hören [illegible] der Meinung werden können [illegible] wurde [illegible] hoch [illegible] seine [illegible] Fortschreiten über die Londoner Kritik bringen [illegible] und [illegible] Kritiker [illegible]

Uebrigens ist das im Ganzen [illegible] Buch nicht ohne Interesse im Einzeln.

Kleine Zeitung.

Paris am 12. Mai. Indem muß ich Ihnen zugleich schreiben, daß die Rossi [illegible] welche Schumann mit seiner deutschen Oper [illegible] so [illegible] sich gestaltet, daß er unmöglich noch länger sich halten kann. Die Schuld trägt eben nur er selbst und daß [illegible] Personal nicht unser Publikum. Hätte er [illegible] Kräfte gebracht, wie sie Deutschland besitzt, so aber gerade jetzt [illegible] zu [illegible] — wie Deutschen müssen uns schämen, wenn wie selbst die französische Kritik eine [illegible] gezwungen sah.

Wien am [illegible] April. Die [illegible] werden [illegible] vergessen [illegible], als [illegible] hatten wir kaum in solchem Ueberfluß als dieses Jahr, und [illegible] Masse musikalischer Produktionen, so wie dem [illegible] vorgeschrittenen [illegible] ist es zuzuschreiben, wenn in Wien auch [illegible] Künstler selten gute Geschäfte machen. In erster Reihe stehen der Clavierspieler [illegible], die [illegible] und [illegible], der Fagottist [illegible] und der [illegible] aus Mailand, dieser ein [illegible] Talent. Es ist eben so unmöglich [illegible] auf der Violine zu bringen, als größere Schwierigkeiten zu überwinden. In dieser Beziehung leistet Bazzini das Unglaubliche. Wenn wir sagen, daß ihm ein classischer Styl fehlt und daß seine Tendenzen mehr [illegible] Art, wie die Paganini's, sind, so will [illegible] gesagt seyn, daß dem jungen Künstler nur das [illegible] Studium abgeht. Was aber die [illegible] als solche leisten kann, das leistet Bazzini und darunter [illegible] was man kaum für möglich halten sollte. — Die deutsche Oper hat vor ihrem Schlusse noch eine [illegible] eines jungen Mannes gegeben, nämlich „Mara" von Netzer. [illegible], sagt man, habe es diesem jungen Talente zum [illegible] gewagt, das Werk nicht zur Aufführung oder [illegible] kommen zu lassen, aber ohne Erfolg. Das Publikum applaudirte tüchtig, und die dritte Vorstellung war voller als die erste. [illegible] Musik [illegible] — ein Talent ist [illegible] wohl einige Zeit [illegible] aber nicht [illegible], und wie [illegible] noch kein [illegible]. — Die italienische Oper hält seit Anfang dieses Monats [illegible] obschon sie Talente besitzt, wie Donzelli, Moriani, [illegible], Tamburini x., von dem das geringste [illegible] Künstler in Deutschland [illegible]. Die [illegible] und [illegible] für [illegible] der [illegible] nicht, letztere ist eine prächtige [illegible] und wird [illegible], München, Stuttgart noch [illegible] geben. [illegible] hören Sie dieselbe [illegible] Concerten. [illegible] zählt sie unter die wenigen [illegible] Italiens.

Freiburg am 28. April. Im abgelaufenen Winter hielt hier Herr Dr. [illegible] Vorlesungen über Geschichte der Musik, an welche sich auch musikalische Produktionen anschlossen, in denen ältere Werke zur Aufführung kamen. Daß sich dabei das Publikum nicht mit [illegible] vertraut zeigte, war [illegible] gewiesen, denn unser Publikum, das sich [illegible] als solche schon [illegible] ist [illegible] auf es [illegible] immer noch einer anderen Speise, es [illegible] zu gewinnen. Wenn ich daher der Dr. [illegible] Anordnung eine Klage [illegible], so wie seine Unternehmung überhaupt eine verdienstvolle genannt werden muß, wäre auch die eigentliche Aufgabe nicht [illegible] dadurch gelöst worden. Besondere Auszeichnung unter jenen Produktionen verdienen unsers [illegible] Musikdirektors [illegible] Clavier-Vorträge.

München am 3 Mai. Neuerdings spricht man wiederholt viel von einem [illegible] Abgange unsers [illegible] Lachner nach Berlin an Spontini's Stelle. Es [illegible] dem Hofrath Küstner, [illegible] Intendanten des Berliner Theaters [illegible] dieser [illegible] gelassen werden und [illegible] auf einen Mann gefallen [illegible] zu dem ihn ein [illegible] Jahrelanger Umgang [illegible]. Zu wundern wäre sich darüber nicht, aber wenn die Sage Grund hat, so trifft [illegible]

maß ein Verlust, dessen Größe erst die kommenden Tage lehren werden.

Miscellen.

(Mozarts Verherrlichung.) Er eben erhalten wir von der Handlung [illegible] in [illegible] das von ihr verlegte Bild „Mozarts Verherrlichung", erfunden und gezeichnet von Prof. [illegible] in Wien und gestochen von [illegible] in Schwarzkunst. Es ist ein [illegible] hohes und [illegible] breites Blatt. In einem [illegible] geschlossenen Raume sitzt Mozart, [illegible] und im Begriff, Harmonien auf [illegible] (Mozarts Portrait nach dem [illegible]) im Besitz der [illegible] Frau [illegible] v. [illegible] in Salzburg, [illegible] Mozart's.) Zur Seite steht ihm der Genius, seinen Beifall mit den [illegible], und ihn [illegible]. Vor der [illegible] Mozart [illegible] ihm die Muse, um ihn mit dem Lorbeer zu krönen. Hinter dieser Hauptgruppe, durch eine Bogenstellung, sieht man in einem [illegible] Raume [illegible] eine [illegible] Gesellschaft. Hier [illegible] Kaiser und die [illegible] Kunst, Musik, den [illegible] Menschen zur Liebe und Bewunderung der Schöpfung zu begeistern. Durch die Oeffnung [illegible] sich eine [illegible] Handlung. [illegible] tragen einen Todten zur Kirchengruft, „requiem aeternam dona ei Domine" nachsingend zum Schauerklang der Posaunen, deren [illegible] Ruf auch die Wälder [illegible] wird. In der Halle, ebenfalls Mozart, [illegible] an der Orgel, [illegible] diesem Instrument ihrem eigenen [illegible] Spiele entgleitet durch dieses „requiem", und in [illegible] Andacht und Entzückung diesen Tönen lauschend. (Das „Requiem" schrieb Mozart in den letzten [illegible] Monaten seines Lebens nebst der Opern „Zauberflöte" und „Titus", dann einer Cantate, einem Concert für die Clarinette und einer [illegible].) Die dieses Bild umgebenden Verzierungen aber sollen Vorgänge deuten zunächst auf mehrere Opern Mozart's und die Tonkunst [illegible]: a) Figaro und Susanne aus „Figaro's Hochzeit" (Prag 1786.) b) Belmont, Constanze und [illegible] auf „die Entführung aus dem Serail" (1782 von Mozart als Bräutigam geschrieben, und die erste in Wien von ihm gegebene Oper.) c) [illegible], [illegible], Tamino, Papageno und Papagena aus „die Zauberflöte" (In Folge einer Aufforderung für Schikaneder in Wien componirt, und daselbst den 30. Sept. 1791 zum erstenmal, und [illegible] gegeben.) Die Ouverture und den Priestermarsch schrieb Mozart erst zwei Tage vorher, und die Stimmen zu ersterer [illegible] noch erst in die Hauptprobe.) d) [illegible] auf „Don Juan" [illegible] wie er von [illegible] Geistern in die Hölle gezogen wird. (Diese für die italienische Operngesellschaft in Prag 1787 componirte Oper wurde bei ihrer ersten Aufführung in Wien so gut wie ausgepfiffen. In Prag wurde sie von 1787 bis 1825 [illegible] und [illegible] gegeben. Die Ouverture dazu schrieb Mozart erst einige Tage vor ihrer ersten Aufführung, [illegible] die [illegible] zu einer [illegible] in einigen Stunden [illegible] Werk schuf. Sie konnte kaum [illegible] werden, da die Copisten mit dem Ausschreiben nicht so schnell fertig waren.) e) [illegible] Kinder — [illegible] der Töne, [illegible] singend und [illegible] in [illegible] Verschlingung, als eine Ouverture des Bildes erscheinen; zu ihrem [illegible] die [illegible], deren Schöpfung in Tönen dem unsterblichen Mozart so trefflich gelang, [illegible] durch [illegible] Dämonen repräsentirt. — Im Bogen oberhalb des Bildes, der es nach Form und Inhalt wie eine höhere Region begränzt, [illegible] und [illegible] der [illegible], der Scherz, die [illegible] und die [illegible] werden aber von [illegible] aus dieser höheren Region weg und in die niedere [illegible] und [illegible] — hier oben aber [illegible] die Engel [illegible] „[illegible]", mit dem Lob [illegible] und dem Klang der Sphären, den [illegible] in schönen Werken. — Die Preise von 10 fl. [illegible], und 7 fl. 12 kr. [illegible] und 5 fl. 24 kr. und 3 fl. 36 kr. nach der Schrift auf [illegible] [illegible] Velinpapier scheint [illegible] — es ist [illegible] [illegible] unsere [illegible]

(Kücken ist nicht gestorben.) Vor einiger Zeit erhielten wir aus Berlin und brieflich die Nachricht, daß sich dort für eben die Sage verbreite, der talentvolle junge Liedercomponist F. Kücken sey gestorben. Als solche bloße Sage nahmen wir dieselbe sofort auch in die Jahrbücher auf, weil mehrere Zeitungen schrieben es und gerade als eine ausgemachte Sache nach. Jetzt ist ebenfalls wie zu unserer Freude mit Bestimmtheit melden, daß das ganze Gerücht bloß durch Eckerts Abreise von Berlin entstanden und derselbe wohlbehalten und fleißig mit der Composition einer Oper beschäftigt in Wien lebt.

(Neue Schriften gegen Marx.) Noch ist des tüchtigen Harmonikers Dehn in Berlin Schrift gegen den dortigen Professor und Dr. A. B. Marx nicht völlig gedruckt, und schon erhält auch der eben so gründliche als ehrenfeste Dr. G. W. Fink in Leipzig sein schriftstellerisches Schwerdt gegen denselben, indem er eine Broschüre verfaßte, welche mit Nächstem bei Otto Wigand in Leipzig erscheinen wird, und worin er das Treiben einer gewissen musikalisch literarischen Clique, an deren Spitze genannter Herr Professor steht und wie er in seiner früheren Eigenschaft als Redakteur der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung durch viel fache Berührungen genau genug kennen lernen konnte, offenkundiger und zur Bedeutung aller Kunstinteressenten durchschaulicher und dargelegt haben soll, als wir vor längerer Zeit in einer besonderen Beilage zu diesen Blättern zu thun uns aufgefordert fühlen mußten. Es wenigstens wird uns von Leipzig und durch verlässige Hand geschrieben, und wir sind sehr gespannt auf das Buch, diese neue Polemik gegen einen Mann, der die Huldigung eines unerfahrenen Dilettantismus oder die unschuldige Pietät eines Paars junger Schüler keck genug machen konnte, sich selbst für einen musikalischen Messias oder Reformator, und zwar auf Kosten jeder andern anerkannten Celebrität auszugeben.

(Cherubini wird ein Denkmal erhalten.) Zu Paris hat sich ein Verein gebildet, der Willens ist einem Denkmale für sammelt, das er Cherubini schon zu setzen beabsichtigt. An der Spitze desselben steht der Herzog von Cerigny, und nach den bereits eingegangenen Unterzeichnungen läßt sich an einem baldigen Gelingen des Unternehmens nicht mehr zweifeln.

(Neue italienische Opern.) Im Theater Fenice zu Venedig wurde Donizetti's neue Oper „La Regina di Golconda" aufgeführt und mit großem Beifalle aufgenommen. Dagegen fiel im Theater Valle zu Rom Campana's „Giulio d'Este", so wie in Wien Nicolai's „Corrado il Abbanese" durch. — Zu Paris sind Cherubini's „Ecce sere odor" aufs Neue und mit Erfolg in Scene gegangen.

(Anekdote von Cherubini.) Von einem Schüler Cherubini's wurde in Paris eine neue Oper aufgeführt. Auf seinen Bitten geht der Meister in die General-Probe und hört aufmerksam auf einer Seitenloge zu; der erste Akt ist vorüber, auch der zweite schon; der Componist hofft, daß sein Lehrer ihn endlich lobt, aber vergebens, endlich tritt er unaufgefordert in die Loge, ängstlich und mit stockendem Athem, begierig, des Meisters Urtheil zu hören, an dem ihm Alles liegt; doch keine Sylbe. „Nun Sie wissen wie Nichts zu sagen?" fordert endlich der Verfasser der alten Grundsätze unterlegt, welche die öffentliche Aufnahme eines Erstlingswerks auf jeden Componisten in tausend verschiedenen Nuancen, oder einmal mit der Resonanz eines leeren Beutelstoßes zu machen pflegt. — „Nun, sagt Du mir doch Nichts, und ich höre Dir schon zwei ganze Stunden zu" — — soviel die Antwort, die der Tonschöpfer sie weiter zu vernichten im Stande gewesen wäre, hätte nicht ein anderer Wort der französische Beifall von Seiten des Publikums ihn wieder aufgerichtet.

(Die Zeitschrift „Pilot" gegen Mendelssohn.) Die Zeitschrift „der Pilot", welche unter des Herrn Mundt Redaktion zu Berlin erscheint, spricht — man lese es — in ihrer Nr. 57 Mendelssohn-Bartholdy nichts Geringeres als allen eigentlichen Beruf zur Composition ab. Was ein deutschfranzösischer Musiker und ein fertiger Clavierspieler erscheint ihr derselbe nicht, seine bisherigen Compositionen sind ihr durch die Bank lange Vorarbeiten zu einem Kunstwerke, bloße Studien, ohne eigentliche Compositionen rechter Bedeutung, Gaugel u. s. w. — da haben wir's! — Wer es auch nicht weiß, dem sey es damit gesagt, daß die musikalischen Correspondenten und Referenten des „Piloten" Hr. Prof. Dr. A. B. Marx und ein paar seiner jungen Schüler in Berlin sind, so wie der Hr. Prof. auch im Hause des Hrn. Redakteurs des „Piloten" Unterricht ertheilt. Einigermaßen wundern wir, selbst bloß doch der Plan etwas zu plump und dumm angefangen und angetragen, wenn man auch einmal als nöthig erachtet haben sollte, daß Denkmal selben eines von Ehrsucht brennenden, oder schwacher Künstlers oder musikalischen Schriftstellers mit der Asche eines andern grün zu erhalten. Auf Kirchhöfen baut kein Baumeister gern Paläste, die stürzen schnell zusammen, und von dem Blute des Löwen mag Keiner nicht einmal ein Tiger, viel weniger der reisigenhende Wolf nähren wollen. Daß der „Moses" in der Hauptsache brauchte so „Paulus" nicht erst hervor, ist neben dessen den Plätzchen worin für ihn dort offen, so kommt er auch mit dessen Schultern nicht hinein.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Th. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeigen.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 22. 2. Juni 1842.

Versuch

einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen harmonischen Zahlenverhältnisse.

(Fortsetzung.)

§. 11. Die bisher durch harmonische Theilung entwickelten Consonanzen lassen sich, in Beziehung auf einen für den gemeinschaftlichen Grundton angenommenen Nennerverhältniß, durch eine Reihe von Brüchen ausdrücken, deren Zähler, weil er sich auf die ganze Monochordsaite bezieht, mit der Ziffer 1*) bezeichnet wird, und deren Nenner nach der Reihe der natürlichen Zahlen fortschreiten: 1 2 3 4 5 6. In dieser Reihe ist jedes Glied [illegible] zwischen zwei andern stets, das harmonische oder wenn blos auf die Nenner gesehen wird, das arithmetische Mittel derselben. Die angeführte Reihe wird durch die schwingende Saite, welche sich bekanntlich durch die Schwingungen [illegible] von selbst in diese aliquoten Theile, von den größern anfangend und zu den kleinern der Ordnung gemäß fortschreitend, eintheilt, so wie auch von den Blasinstrumenten noch weiter fortgesetzt. Es fragt sich nun, wie weit die daraus hervorgehenden Zahlen in der Musik ihre Geltung finden, denn daß nicht alle anerkannt werden können, deweisen [illegible] die von Chladni verworfenen Töne von 11 und 13. Dürften nun, wie er glaubt, auch die 7 verworfen? Um diese Frage zu beantworten, wird es nöthig seyn, auf diejenigen Zahlenverhältnisse besonders zu achten, die, auf ihren einfachsten Ausdruck gebracht, sich als solche darstellen, die auf keine Weise durch Zusammensetzung von andern zu erlangen sind. So ist z. B. 6 : 4 = 3 : 2 ein solches Verhältniß, dagegen 16 : 15 aus $\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{5}$ entstanden. Verhältnisse der ersteren Art will ich, weil ihre Termini Primzahlen [illegible] sind, primitive nennen. Sind nun die Stammintervalle durch primitive Verhältnisse ausgedrückt, so werden auch die Umkehrungen derselben auf keine andere Weise, als durch Abzug jener von der Octave zu erhalten seyn, weshalb ich auch diese unter die primitiven Tonverhältnisse rechnen will. Vergleichen wir nun in der Zahlenreihe von 1 bis 8 je zwei unmittelbare Glieder mit einander, so treffen wir auf keine andern als primitive Verhältnisse, so daß diese ganze Reihe eine primitive genannt werden muß. Sie hört aber bald so weiter fortgesetzt wird [illegible] auf primitiv zu seyn, indem sie alsdann ebenso wohl primitive, als nicht primitive Verhältnisse enthält. Letztere sind nicht etwa [illegible] aus Zusammensetzung des Verhältnisses 2 : 1 mit [illegible] welchen primitiven wie z. B. 4 : 3 aus $\frac{2}{2} \cdot \frac{3}{1}$ [illegible] sondern es kommt darunter auch das von 9 : 8, [illegible] Potenz des Bruches $\frac{3}{2}$, vor. Die Zahlenreihe von [illegible] bis 16 kann jedoch nicht für die Harmonie als gültig [illegible] angesehen werden, aber ebensowenig auch für die [illegible], da, wie ich gezeigt habe, die diatonische Reihe [illegible] die Intervalle erster Ordnung hervorgebracht, und [illegible] Tonleiter durch die der zweiten vermittelt wird. Da [illegible] und die Zahlen 11 und 13 nur für allemal ausgeschlossen, nicht so die 7, welche dem Tonfache von 1 bis 8 angehört, und aus der arithmetischen Theilung des Verhältnisses 6 : 8 oder die harmonischen der Verhältnisse [illegible] 21 (24) 28 erhalten wird. Die hierdurch [illegible] Intervallengrößen finden in der Temperatur [illegible] keine besondere Berücksichtigung, begründen aber [illegible] weniger die Zulässigkeit der in derselben vorkommenden Schwankungen. Die Quinte schwebt alsdann [illegible] bei einem Septimaccorde (g h d f) [illegible] $f = 7 : 3$ vorhanden ist. Wiederum schwebt 7 : [illegible] weil die erstere von 3 : 2 einen größern Umfang [illegible]. Ebenso verhält es sich mit den beiden Terzen 6 : 5 und 7 : 6 = 6 : 1, so daß unmittelbar durch diesen Schwe[illegible]

---

*) [illegible] nach Drieberg S. 5 [illegible] Verhältnisse [illegible] Zähler 1 [illegible]. „Mit der Aliquote, heißt es, [illegible] die abgeschnittene Theilung auf [illegible]." [illegible] 400 Thaler [illegible] Theilen [illegible] Eintheilung in Silbergroschen [illegible]. Der Unterschied ist nur der [illegible] andern Art, [illegible] Größen [illegible]. [illegible] daß die Verdoppelung [illegible] Ganze [illegible]. [illegible] 2 Zoll lang [illegible] Quadrat- und Kubikfuß als [illegible] Größe [illegible] Vergleichen [illegible] für die [illegible] Wissenschaften. Das Wort [illegible] in der [illegible] auch für die Deutschen. [illegible] in der Musik der Klang [illegible] in der Musik [illegible]

bungsverhältniß auch das Aufwärtsschweben der von 5 : 4 gerechtfertigt ist. Dabei klinken die beiden kleinen Terzen ihres geringern Umfanges wegen immer unvollkommner, als die große, und die von 7 : 6 gegen die von 6 : 5 immer mit Dissonanz, während erstere wiederum gegen das Verhältniß 7 : 8, was der Stufenzahl nach mit der großen Sekunde übereinkommt, als Consonanz erscheint. Auch ist von den aus der harmonischen Theilung der Quarte hervorgegangenen Verhältnissen das von 8 : 7 das einzige, welches in der Temperatur sich eine seiner Neigung entgegengesetzte Schwebung gefallen lassen muß, und dies ist auch ganz in der Ordnung, weil im entgegengesetzten Falle nicht bloß die in den Zahlen von 1 bis 6 gegebenen Consonanzen, sondern auch die Verhältnisse 6 : 1 = 7 : 5 und 6 : 1 = 7 : 6 zu Schaden kommen müßten [63]). Kommt es darauf an, den Hauptseptimenakkord außer dem Zusammenhange eines Tonstückes anzugeben, so würde die kleine Septime offenbar in dem Verhältniß 7 : 4 die [illegible] Wirkung machen, indem sie von der scharf [illegible] großen Septime weiter, als in der Temperatur entfernt wäre. Im musikalischen Zusammenhange soll aber die Hauptseptime gar nicht eine solche Wirkung hervorbringen, die mit der von selbstständigen Consonanzen so sehr übereinkäme, andererseits aber bewirkt der Gang der Modulation, daß sie mehr erscheint, als sie der Temperatur nach ausgeübt wird. Dazu kommt, daß im Gesange und auf Instrumenten nicht mit feststehenden Tönen nach dem Gefühl des Vortragenden eine kleine Schattirung zwischen der Septime und dem Intervall des Dreiklangs, in welches sie sich auflösen soll, angebracht werden kann. Auf diese Weise bedarf es nicht der Annahme des Kirnbergerschen Intervalles als eines von der kleinen Septime unterschiedenen besondern Tonverhältnisses, noch kann dasselbe, wenn nicht außerdem etwa auch das von Kirnberger und Chladni aufgestellte von 16 : 9 und $\begin{Bmatrix}4 & 3\\4 & 3\end{Bmatrix}$ für die Harmonie angenommen wird, durchaus keine Verwirrung in unser Tonsystem bringen, wie Chladni befürchtet (S. 86). Außer dem Hauptseptimenakkord und dem von ihm abstammenden verminderten Dreiklange giebt es noch andere der Harmonie eigenthümliche dissonirende Zusammenklänge, als: der verminderte Septimenakkord, der übermäßige Sextakkord [64]), der weiche Septimenakkord (c es g b) u. s. w., deren Terzen wiederum nicht durch Uebertragung eines Intervalls auf ein anderes ihm gleiches hervorgehen, sondern entweder in den Zahlen von 1 bis 8 schon enthalten sind, oder von diesen innerhalb der von ihnen gegebenen Gränzen sich [illegible] um irgend ein Comma abweichen. Letzteres ist der Fall, wenn die große Quinte (d — l) des Hauptseptimenakkords in eine große und verminderte Terz zerlegt werden soll, wie beim Septimenakkord der zweiten Molltonart [65]) vorkommt, in welchem die tiefe kleine Terz zur Unterterz erhöht erscheint, ohne deren Größe wirklich zu erreichen, indem sonst die darauf folgende verminderte Terz enger, als das engste harmonische Verhältniß 8 : 7 wäre [66]). Als Comma zu

---

63) Dazu kommt, daß 8 : 7 nicht die Septime selbst, sondern zunächst deren Auflösung giebt, insofern für alle andern harmonischen Intervalle die Stammverhältnisse unmittelbar aus der [illegible] [illegible] oder [illegible] Ableitung hervorgeht. Daß übrigens die kleine Septime aufgefaßt zu werden [illegible] bei dieser Ableitung [illegible] zu sehen [illegible], weil nicht an dem Intervalle von [illegible] an und für sich, sondern in dessen Verhältniß zum [illegible] oder [illegible] folgenden [illegible], daher unter Umständen die Septime auch einen [illegible] Werth annehmen kann. Von den Neueren [illegible] im Verhältniß 7 : 4 angegeben, würde sie daher als ein der Auflösung bedürftiges Intervall erscheinen, sondern in [illegible] Art von Musik, wenn man sie etwa für eine solche hält — das Gefühl würde für Anfang und Schluß eines Tonstücks [illegible] [illegible] und [illegible] überhaupt keinen bestimmten Eindruck empfangen. Vergl. [illegible] Chladni's Uebersicht S. 66. Man hat das Verhältniß 7 : 4 angenommen.

64) Vergl. Schneiders Elementarlehre der Harmonie § 113, wo dieser Akkord vom Vorklang der zweiten Molltonart mit kleiner Non, nach Gottfried Webers Ausgabe abgeleitet wird: h d f as, h d f a [illegible] as [illegible].

65) Wenn ich der verminderten Terz einen engern Umfang als [illegible] in der harmonischen Zahlenreihe vorkommenden kleinsten Intervalle zugetheilt, so werden mit ihr auch die übrigen der harmonischen Dissonanzen in die [illegible] zufälligen versetzen, und dem Wesen des übermäßigen Sextakkords widerstreiten würde. Diesen Gesichtspunkt hat Hand [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Verwendung des Durchschnitts überhaupt einen Intervallen der [illegible] Stufen gewonnen wurde, für überflüssig und unsystematisch. Derselbe [illegible] die Vergleichung solcher einander sich durchkreuzenden Intervalle, von denen aber immer eins, nur nicht beide zugleich in der Melodie angewendet werden. Auch [illegible] [illegible] Gehör, zu [illegible] eigentlich nur darauf ankommt, ob ein solches Intervall gehörig empfunden und aufgefaßt werden, wobei im Allgemeinen von einem Unterschiede zwischen beiden Tönen verschiedener Größe wenig abhängen wird. Wer wohl kann der Durchgangs- und Intervallen verschiedener Stimmungen, wie z. B. die [illegible] Sekunde und der verminderten Terz [illegible] [illegible] [illegible]. Den [illegible] Charakter am [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], um ihn schärfer zu bezeichnen, je mehr die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] hervorgehoben wird. Daß letzteres zur Ausübung kommen kann, ist bereits bei andern Veranlassungen bemerkt worden. Sobald wir uns in der Ausübung nicht mit Instrumenten mit feststehenden Tönen bedienen, wird man, ohne daß wir uns dessen deutlich bewußt werden, das Gefühl antreiben, den Durchgangstönen, die sich halbirend auf [illegible] [illegible] ein noch engeres Verhältniß zum Vorschein zu bringen, als der Temperatur nach der Fall wäre (vergl. § 15 Note). Dadurch werden die erhöhten Töne noch höher als sie es der Zwölftheilung der Octave nach seyn würden, und die erniedrigten um so tiefer, so daß, wenn wir beide Stimmführungen zugleich hören könnten, der Durchgang beim Stufenton noch merklicher bemerkbar seyn würde. Gewiß hat die Theorie der übermäßigen und verminderten Intervalle durchaus nichts gegen sich, wenn auch Dreiberg S. 34 den Theoretikern mit Recht vorwirft, über diesen Punkt nicht einig zu seyn. Sie ergeben aber nothwendig in Melodien [illegible] [illegible] und [illegible] wie sich leicht ergeben, sobald sie sich, wie wir führen, in entscheidender [illegible] [illegible]. Wenn dagegen Dreiberg S. 36 die übermäßigen und verminderten Intervalle dadurch zu beseitigen gedenkt, daß er die Bildung der Intervalle nach Stufen aufhebt, so scheint er dabei zu vergessen, daß [illegible] Musik [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], und die [illegible] [illegible] Töne, je nachdem sie sich auf den benachbarten höhern oder tiefern Ton beziehen, auch dieser Beziehung gemäß [illegible] bezeichnet werden. Warum sollten nicht auch die Dissonanzen nach den [illegible] Anklängen, die Dreiberg (S. 34) ebenfalls annimmt, bezeichnet werden.

66) Ueber Entstehung, Gebrauch und Bedeutung desselben habe ich Ihr [illegible] mitgetheilt in der Abhandlung über die Schwingungsverhältnisse der Akkorde (III. Jahrgang der Zeitschrift von Nr. 2 an). Hier kam es vorzüglich darauf an, zu zeigen, wie die

Erniedrigung der Duodez bietet sich sogleich der Unterschied der beiden kleinen Terzen 6:5 und 7:6 als das Verhältniß 36:35 dar. Die Terz 175:144 hat zwar vor andern entschieden als die unmittelbar gegebenen 5:4 und 6:5, kann aber, als zwischen beiden stehend, eben nicht sehr dissoniren, obschon sie vermöge der Modulation die Bestimmung hat, eine kleine Tonstufe aufwärts zu gehen, wobei aber auch oft das Gegentheil geschieht, und zwar, wie mir scheint, zum Theil auch deshalb, weil die erhöhte Moderz eigentlich noch nicht die Größe der vollkommenen Duodez haben kann, und in ihrem Wesen immer eine Art von Unentschiedenheit behält. Für die verminderte Terz bleibt nach Abzug der großen von der unvollkommenen Quinte ein Intervall, welches um wenig größer als das Verhältniß 8:7 ist, also wenigstens nicht mehr als letztgenanntes Verhältniß dissonirt. Es haben sich demnach die durch eine den ursprünglichen Akkorden analoge Terzenzusammensetzung gebildeten Akkorde innerhalb der durch die Zahlen von 1 bis 8 gegebenen Gränzbestimmungen. Zwischen je zwei angränzende Verhältnisse, wie das von 7:6 und 8:7 oder 6:5 und 5:4 wird durch eine Art von Interpolation ein drittes eingeschaltet, enger als das größere, und weiter als das kleinere von beiden — Schattirungen der Art giebt es nun zwar sehr viele, aber nur Eine unter diesen kommt durch das Comma, um welches die beiden kleinen Terzen 7:6 und 6:5 sich von einander unterscheiden, in geometrischer Proportion zu Stande. Die Intervalle 7:6 und 6:5 gehen wiederum aus harmonischer Theilung des Intervalls 7:5 hervor, bei dessen Zerlegung allein die unvollkommene Duodez und die verminderte Terz vorkommen können, so wie es auch nur Einen übermäßigen Sextenakkord giebt. In allen übrigen Akkorden haben die Terzen ein in den Zahlen von 1 bis 8 unmittelbar gegebenes Verhältniß; dagegen entsteht aus ihrer Zusammensetzung in den Akkorden

6 5 1 1   6 5 7 6
h d f a   b d f a
7 4   7 5

die unvollkommene Quinte 35:24, die ebenfalls um das Comma 36:35 niedriger ist, als die, der Temperatur nach von ihr nicht unterschiedene, Quinte 3:2; ein Beweis, daß dieses Comma kein willkührlich angenommenes ist. Daß durch Quinte wie die Septime aus Zusammensetzung von Terzen hervorgeht, ist dem Grundsatz der Harmonie gemäß, nach welchem die Terzen den eigentlichen Bestand der Akkorde bilden (vergl. §. 17). Indessen ist jene Quinte nicht, wie die von Chladni für den verminderten Dreiklang angenommene von 36:25, aus zwei gleichen Terzen zusammengesetzt, welche Art von Zusammensetzung oder Potenzirung wir mit der melodischen Entwickelung eigenthümlich von der Harmonie ausschließen, indem diese ihre Intervalle immer nur in ungleiche Theile zerlegt. Auch der verminderte Septimenakkord besteht nicht aus gleichen Terzen, da die äußern das Verhältniß von 6:5 haben, der mittelsten aber das von 7:6 zukommt. Die verminderte Septime 42:25, um 25:24 kleiner als 7:4, und um 126:125 größer als die große Sexte 5:3, ist eine äußerst milde Dissonanz, wenn auch aus Zusammensetzung von Terzen hervorgegangen. Als kleinste Note des ausgelassenen Grundtons im Dominantenakkord hat sie das Verhältniß 21:10. Dieses auf den Septimenakkord der zweiten Molltonart, in welchem die kleine Septime das Verhältniß 7:4 hat, angewendet, giebt einen übermäßigen Sextenakkord h a c dis, dessen drei erste Töne einen vollkommenen Dreiklang geben, und somit den ganzen Akkord, abgesehen von aller Temperatur, zu einem dem Hauptseptimenakkorde überaus ähnlichen machen. Dieser im übermäßigen Sextenakkorde enthaltene Dreiklang ist es eigentlich, welcher eine von den Auflösungen des Akkords der zweiten Molltonart zu einem vollkommenen Zusammenklange macht, als dessen Grundstellung er, welche zu enharmonischen Verwechslung eben so geeignet wäre, und mit Auslassung des Grundtons auf den Secundenakkord der Hauptseptimenharmonie führen würde. Nun kommt freilich noch der Umstand hinzu, daß man die verminderte Terz, welche durch die Temperatur bedeutend enger wird, als sie dem ursprünglichen Verhältnisse nach seyn müßte, nicht gern gebraucht, und in der Aneinanderreihung ihrer Gränztöne im Umkehrungsintervall ein vollkommen kunstwidriges Intervall sieht. Daher vereinigen sich für den übermäßigen Sextenakkord also günstige Umstände und zu beobachtende Rücksichten, und machen ihn nach seinen enharmonischen Beziehungen zugleich zu dem einfachsten und vermittelnden der dissonirenden harmonischen Zusammenklänge, die nunmehr in den aufgestellten Akkordgestaltungen vollständig aufgezählt seyn. Der große Septimenakkord (c e g h) und übermäßige Dreiklang (c e gis) gehören einer ganz andern Gattung an, indem sie in der Zahlenreihe 1 — 8 weder unmittelbar noch durch diese Gränzbestimmungen gegeben sind. Demgemäß dürfen sie auch nicht unter den harmonischen Akkorden aufgezählt werden.

(Schluß folgt.)

Intervalle aller dieser Akkorde aus der harmonischen Zahlenreihe entnommen sind, entweder unmittelbar oder doch auf solche Weise, die sich von der bei Entwickelung der melodischen Intervalle wesentlich unterscheidet. Denn nicht wurden Intervalle gleicher Reihe addirt, oder eins vom andern abgezogen. Nur Commata wurden abgezogen, und zwar auf solche Art, daß dadurch eine arithmetische Proportion der Intervallenzahlen und eine geometrische der Saitenlängen entstand, nämlich

$$\frac{7}{6} : \frac{175}{144} = \frac{6}{5} : \frac{5}{4} = 24 : 25,$$

woraus man sieht, wie große und kleine Terzen sich in ihren unvollkommenen Größen um dasselbe Verhältniß unterscheiden, wie in den vollkommenen. Die Abweichung um das Comma 36:35 war in der Vergleichung der Zahlen 5, 6, 7 unmittelbar gegeben, und mit diesem allein ist §. entwickelten Akkorde, worauf es hier allein ankam, und was ich deshalb besonders hervorheben wollte.

Kritik.

Würgkunig bei Stricker, *Trajera de Dametica*, für Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Violinen, Viola, Violoncelle und Contrabaß, 2 Clarinetten in C, 2 Trompeten in C, Pauken und Orgel. In Musik gesetzt von Georg Hummer. Viertes Heft der Kirchen-Compositionen. 10½ Bogen. Preis 4 fl. rhein. oder 2 Thlr. 10 Gr.

Es ist nur zu bekannt, daß wir an guten Vespern eher Mangel als Ueberfluß haben, und daß gute Vespern, auch bei beschränkteren Mitteln ausführbar, eine willkommene Gabe sind. Der Verf. dieser Vesper, Georg Hammer, Musikführer an dem Musik-Lehrinstitut zu Würzburg, daselbst bewährt als tüchtiger Musiklehrer, Clavier-Virtuos, Organist und Musik-Dirigent, so wie auch als talentvoller Componist in der fränkischen musikalischen Welt mit Achtung genannt, liefert in diesem seinem zweiten Werke der Kirchen-Compositionen eine Vesper, welche zwar zunächst nur für Land-Chöre geschrieben wurde, aber auf jedem größeren Orchester eine erwünschte Spende seyn dürfte. Die kurzen Sätze, welche die fünf gewöhnlichen Psalmen und das Magnificat auf die Festtage des Herrn enthält, sind in würdigem, ernstem Kirchenstyle und in glücklicher Abwechselung von Figural- und Choral-Partien geschrieben, vereint in sich Correctheit der Schreibart, fließende Melodie und liebliche Zusammenstimmung. Feuer und Erhebung wechselnd mit Zartheit und Milde zeigen sich in den lieblichsten Schattirungen. Die ganze Vesper liefert den Beweis, daß der Herr Verfasser sich in den hohen Geist und die wundervolle Darstellung des Kirchenstyls eingedrungen ist. Nr. 1, 4 und 6 Dixit, Laudate pueri und Magnificat zeigen vorherrschend den kräftigen feierlichen, ernsten, erhabenen Styl. Besonders zeichnet sich das Magnificat aus, denn hier hat der Componist den lateinischen Text in der That mit hoher Würde ausgeführt und dargestellt. Nr. 2. Confitebor G-dur 3/4, ist weich und innig, besonders was die Begleitungsstimmen betrifft. Das herrliche Lob Gottes für die schönen Welt im alten und neuen Bunde zwischen Gnaden ist in dem ganzen Tonstücke sehr gut ausgeprägt und durchgeführt. Nr. 3. Beatus vir A-moll 2/4 ist die bedeutendste Nummer in dieser Vesper, darin verbindet sich mit der Einfachheit und Erhabenheit des Choralstyles ein frischer Melodien-Erguß und geistreiche Auffassung des Gesammtinhalts, eine meisterhafte Behandlung der Sprach- und Instrumentalkunst. Der Charakter des Tonstückes „Glückseligkeit denjenigen, welche Gott fürchten und Barmherzigkeit üben“ ist gut aufgefaßt und wiedergegeben. Wahrhaft imponirend ist der großartige fugirte Choralschluß, das Bestätigen im wahren Gotteslobe. Es ist das originellste und charakteristischste von Allen, und Hammer zu gratuliren. Nr. 5. Laudate Dominum E-dur 3/4 ist auf ähnliche Weise wie Nr. 2 behandelt, besitzt jedoch in einzelnen Stellen noch mehr Kraft und Jubel. — Man muß in der That Herrn Hammer Glück wünschen, diese seine nicht eben leichte Aufgabe so trefflich gelöst zu haben. Druck und Papier sind gut, und der Preis verhältnißmäßig sehr billig gestellt. [illegible]

Kiel in der Schwers'schen Buchhandlung. Ueber F. Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium „Paulus“. Eine Gelegenheitsschrift von Otto Jahn. 1842. 26 Seiten 8. Pr. (nicht angegeben).

So wenig die Veranlassung dazu liegt, so kann und soll es doch nicht meine Aufgabe seyn, hier in der Kürze eine Kritik desselben [illegible], schon auch meine Ansicht [illegible] Oratorium auszusprechen, sondern ich will nur einfach referiren, was der Verfasser vorliegender Schrift in dieser Beziehung zu einem größeren Publikum zu erklären sich gedrungen fühlte.

Die nächste Veranlassung zur Abfassung und zur Herausgabe der Schrift lieh ihm eine „noch beunruhigende öffentliche Aufführung“ genannten Oratoriums, und setzt er bei der daher datirenden Versicherung das Wort „hier“ hinzu, so ist darin wohl die Stadt Kiel anzunehmen.

Mendelssohn's Paulus — beginnt Eingangs der Verf. selbst — sey so oft aufgeführt und so vielfach besprochen worden, daß es schwer, wenn nicht unmöglich scheinen könne, noch Neues über denselben zu sagen, und darin hat er ohne Widerspruch vollkommen Recht. Doch — meint er nachgehends — seyen sogar in musikalischen Zeitschriften mehrere der in Betracht kommenden Fragen noch nicht gehörig ins Auge gefaßt worden, welche aber diese Fragen, so wie seine Zweifelsfragen sind, drückt er sich nicht näher aus, sondern giebt zuerst zur „genaueren Betrachtung des Werkes“ über, in welchem (nach seiner Ansicht) jenes Werk, der Paulus, wurzelt, oder nicht eine daß wir darnach eine — wenn auch nur andeutungsweise oder kurze Geschichte des Oratoriums selbst erhalten, im Gegentheil schwebt es fast der Verfasser für solchen Urbeginn bis „die sehr alte Sitte, die Passion während der Charwoche in der Kirche musikalisch aufzuführen, und namentlich die Art und Weise, wie dieses auch heute in der Sixtina zu Rom der Fall ist“. Daß aber die Form so wie die ganze Idee derartigen musikalischen Kunstwerks welches wir Oratorium zu nennen gewohnt geworden sind, nicht daher rühren, wäre zu beweisen für den, der nur ein wenig historische Kenntniß in musikalischen Dingen besitzt, eine überflüssige Untersuchung. Nicht minderen Zweifeln dürfte die pag. 8 geäußerte Ansicht unterliegen, daß Händel durch die Vernachlässigung der Seite solcher Passionsaufführungen und insbesondere durch die Begriffe der S. Bach'schen Werke dieser Art erst zu Oratorien-Compositionen und namentlich zu der Form getrieben worden sey, welche er dem Oratorium gegeben. S. Bach, sagt er, würde sich aber sehr wundern, wenn Jemand seine Passion ein Oratorium zu nennen beliebte, als Händel sich wundern dürfte, wenn er hörte, man habe die von ihm geschaffenen dramatischen Formen für Entlehnungen aus der Idee der Passionsmusiken. Zwar spricht der Verfasser dies nicht direkt aus, sondern er giebt sogar zu, daß Händels Oratorien auf einer ganz anderen Grundlage beruhen, als S. Bachs Passion; indem bildet diese ihm den Anknüpfungspunkt für sich an den vorerwähnten Ursprung der Oratorienmusik überhaupt, so liegt der Schluß bis zu einer seiner Sage gelegten derartigen Ansicht unglaublich nahe, und um so mehr, als dem Verfasser das, was Händel Anderes und Neues in dieser Art dem Bach brachte, als gerade das Fehlerhafte erscheint (pag. 8), was am besten daraus hervorgehe, daß Händels diese Richtungen, ein B. Klein und Eisling nicht durchgedrungen seyen (pag. 9). Ein von künstlerischer Grundlage aus geführter Beweis für diese Behauptung steht nicht da, und so bleibt sich der Verständige denn weniger noch über den großen Irrthum [illegible]

selbe enthält, als bloß über die Kühnheit wundern, wenn sie aufgestellt ist. Eben das, was Händel über seine Zeit, nach rück- oder vorwärts, hinaus Musik in seinen Oratorien brachte, das große Ensemble, den breiten, mächtigen Chor ꝛc. — eben dieses ist das Kirchliche an und in denselben, und was die Zeit als solche ihnen noch anhaften ließ, das Falsche. Nicht durch Händel, wie der Verfasser will, sondern früher schon war die Musik dem Boden der Kirche entrückt, war aufgegangen in ein lyrisch-dramatisches Uebermaaß, daß er sie wieder auf denselben zurückführte, war sein Werk, und sie bedurfte es auch nicht nach ihm erst einer solchen Zurückführung, sondern nur einer Bewahrung auf dem glücklich gewonnenen Platze, begleitet von derjenigen Läuterung, welche jede Zeit gebietet. Man sieht aber, der Herr Verfasser ist nicht einig mit sich über Begriff des Kirchlichen in der Musik, und wo er daran denkt, schwebt ihm die Nothwendigkeit eines Zwangs in den Sinn, wie bei der Messe ꝛc., welche indessen bei der Idee der Kirchlichkeit in unserer Kunst ganz wegfällt. Deshalb steht ihm Spohrs „Christus" schon wieder nicht auf einem kirchlichen Boden" wie selbst das Händel'sche Oratorium, und sieht er darin ein erfreuliches Zurückkehren zu dem alten eigentlichen Oratorienstyl, aber das Kirchliche ist in der Musik nichts Persönliches, nichts Dogmatisches, wie in dem dogmatischen Lehrbegriff, sondern sie ist das Endziel selbst, das sich freilich in dem allgemeinen Begriff des Religiösen bestimmter ungetheilter findet.

Doch wie dem auch, nach diesem Glauben von kirchlicher Musik und dieser Ansicht von namentlich Oratorienmusik der Herr Verfasser eine solch hohe Bedeutung in Mendelssohns Paulus, wie er in der That von demselben von pag. 18 an beweist, erkennen konnte, ist mir kaum begreiflich! — Mendelssohns Paulus, aus dem Nummer für Nummer ein Händel in verdrossenem Rocke hervorzuschauen sich bestrebt, — ruht er nicht auf „kirchlichem Boden", denn wie Judas, Moses, Josua, Messias? — Sein Gedicht ist aus dem neuen Testamente genommen, das dürfte aber auch die einzigste Verwandtschaft seyn, in welcher er zu der evangelischen Kirchlichkeit eines S. Bach steht. Ich wenigstens weiß keine andere, und wenn der Herr Verfasser 100 für 1 mal versichern möchte, Mendelssohn sey der S. Bach des neunzehnten Jahrhunderts, so ist in dem Paulus wenigstens davon keine Spur. Uebrigens glaube man auch nicht, daß in der ganzen Schrift ein Musiker spreche. Was über den Paulus von S. 11 an folgt, ist nichts als eine Erklärung des organischen Zusammenhangs seines Textes, und dann bei jeder einzelnen Nummer die Versicherung, die einen stehenden Artikel in der Rezensions-Literatur unserer belletristischen Journale ausmacht, — herrlich, wunderbar, entzückend schön, und wie die emphatischen Prädikate alle heißen, wenn man ohne Bewußtseyn Etwas recensirt, ohne Kenntniß etwas empfindet, hie und da einmal eine sog. ästhetische Erklärung dieser oder jener harmonischen, instrumentalischen oder sonstigen Anordnung in der Composition, bis am Schlusse endlich die Versicherung erfolgt, daß die große Bedeutung, welche Mendelssohns Paulus für unsere Zeit habe, darin liege, daß er in Wahrheit eine protestantische Kirchenmusik sey. Frage ich nicht, daß es wie bei diesen Werken Etwas schwindelte, einmal will ich weiters Theils dem Paulus keine weitere Bedeutung für die Zeit beizumessen weiß, als daß er, wie manche andere, eine gute, im Durchschnitt gelungene, zu theilweis sogar treffliche Composition ist, die zugleich das Glück hatte, in kurzer Zeit an einem paar Orten aufgeführt zu werden und durch den Beifall dann, den sie daselbst fand, diejenige Neugierde rege machte, welche die beste und sicherste Trägerin eines künstlerischen Rufes ist, und dann weil wirklich das Schlagwort, der Paulus sey in Wahrheit eine protestantische Kirchenmusik, den Höhepunkt meines Begriffsvermögens weit übersteigt. Musik — protestantisch?! — — Ein Oratorium — protestantisch?! — — der Paulus in protestantischer Musik? — Gestehe ich — das verstehe ich nicht. Vielleicht wollte der Verfasser sagen — evangelisch. Nun ja — der Text ist der Apostelgeschichte entlehnt, die hat und kennt aber auch der Katholik, Calvinist ꝛc., und unsere gute heilige Kunst — hoffe ich — weiß so lange nichts von confessionellen Schismen, bis man sie an ein [illegible] Wort bindet, wie z. B. in der katholischen Messe. Lasse ich indeß den ganzen Schluß der sonst [illegible] recht gut gemeinten Schrift wörtlich folgen. Er lautet: „Daher betrachten wir denn als den größten und wesentlichsten Vorzug des Paulus nicht die vollendete Herrschaft über die Technik, obwohl auch diese dem Meisterwerk nicht fehlen durfte, nicht die zahlreichen Züge feiner und geistreicher Auffassung, sondern die Größe der Empfindung, welche über die Subjectivität des Individuums erhaben, das Allgemeine zu erfassen und mit der Meisterschaft des Künstlers zur Erscheinung zu bringen weiß, wodurch allein ein Kunstwerk wahr und ewig ist. Damit hauchte er seinen Gebilden das wahre Leben ein, daß es uns gemahnt, wenn sie vor uns treten, als habe er uns unser innerstes Gefühl ausgesprochen, als haben die Töne, die jetzt an unser Ohr schlagen, nur in uns geschlummert. Es ist damit schon gesagt, daß der musikalische Ausdruck stets einfach und edel sey, und eben in der tiefen Wahrheit und reinen Einfachheit der Elemente, aus denen der Meister seine Kunstwerke webt, liegt der allgemeine Eindruck und das klare Verständniß desselben. Es ist auch das damit zugleich gegeben, daß auch jedes Einzelne eigenthümlich und frisch sey, weil es nicht nach einem Formeln zugeschnitten, sondern in seinem innersten Wesen erfaßt und bewußt ausgebildet ist. Und auch das wird, hoffe ich, erkannt werden, daß der Geist, in dem dies Werk geschaffen ist, ein ächt kirchlicher, echt protestantischer ist, und darum in dieser Kraft sich ausgesprochen hat, und darin liegt die große Bedeutung, welche Mendelssohns Paulus für unsere Zeit hat, daß er in Wahrheit eine protestantische Kirchenmusik ist." — — Amen!

Rudolstadt bei G. Müller. *Pièces mélodiques et caractéristiques pour le Piano composées et dédiées à Monsieur F. Wieck par Charles Banck.* Oe. 53. Liv. I. & II. Preis jedes Heftes 35 kr. oder 8 ggr.

Es sind dies sechs artige Stückchen, 3 in jedem Hefte, von geringer Schwierigkeit und angehenden Clavierspielern daher zum Nutzen und zum Vergnügen sehr zu empfehlen. Das erste Heft enthält ein Rondino, einen Marsch und einen Walzer, und die zweite Lieferung eine Cavatine, einen Galopp und eine Gavotte. Der Druck ist ebenfalls gut, und für Schüler sehr lesbar.

Correspondenz.

Würzburg im Mai 1842.

Die Natur-Nachtigallen sind bei uns eingeflogen, dagegen die Kunst-Nachtigallen ausgezogen, wie das alljährlich sich zu wiederholen pflegt. Sobald Jene sich vernehmen lassen, verstummen Diese. Sobald Jene ankommen, machen sich Diese reisefertig. Ringsum in den Anlagen der Stadt erschallt es tausendstimmig von allen Aesten und Zweigen, „wo der Frühling gekommen ist"; dagegen stehen die Räume unsers Theaters öde und verlassen da, bis das grüne Laub sich zu färben beginnt, bis die Tage kürzer und die Abende länger werden; dann fängt es auch dort allmählig wieder an, sich zu rühren und zu regen, die Kunst-Nachtigallen sammeln sich wieder, und von Neuem beginnt im Wettstreite ihr heiterer Cyklus, ihr jubelnder Gesang.

Glänzend, wie vielleicht nie, war in diesem Jahre der Schluß, denn eine fremde Nachtigall, berühmt, so weit die deutsche Zunge reicht, hatte sich dabei eingefunden: Die fremde Nachtigall war — Agnese Schebest.

Die seltene Gelegenheit, Fräulein Schebest als Romeo in „Romeo und Julie" zu bewundern, als Sextus in Mozarts „Titus" hochzuschätzen, und als Eleonore in Beethovens „Fidelio" zu verehren. Der Ruf, welcher dieser Sängerin vorausgegangen war, und auch in unsern Mauern seinen Widerhall gefunden hatte, ließ uns lange mit Ungeduld deren Ankunft erwarten, und als sie endlich erfolgt war, da hätte wohl Hr. Director Büchl mit dem Theaterdirektor im Faust sagen können:

> „Ich mag die Menge gerne sehen,
> Die sich im Strome nach unserm Hause drängt,
> Und mit gewaltig wiederholten Wehen
> Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt,
> Bei hellem Tage schon vor Vieren
> Mit Stößen sich bis an die Kasse ficht
> Und, wie in Hungersnoth um Brod an Bäckerthüren,
> Um ein Billet sich fast die Hälse bricht."

Fräulein Schebest bewirkte, will man von dieser Stelle die poetische Hyperbel subtrahiren, buchstäblich ein solches Wunder. Sie wurde als Romeo bei ihrem ersten Auftreten von dem überfüllten Hause mit rauschendem Beifalle empfangen, und dreimal gerufen. Gleicher Zudranges und deutscher Auszeichnung hatte sie sich auch in den übrigen Vorstellungen zu erfreuen. Die Einwohner Würzburgs verstehen es, wahre Kunst zu würdigen, und Frl. Schebest wird sicherlich mit ihrer Aufnahme in unserer Stadt vollkommen zufrieden gewesen seyn. — Die Leistungen dieser Sängerin sind allenthalben zu bekannt, als daß ich mich über Stimme, Schule, Kehlfertigkeit, Vortrag ꝛc. in's Weitere zu verlieren brauchte. Ueberrascht hat besonders ihr vollendetes Spiel, ein Vorzug, den man fast bei allen unsern Sängern und Sängerinnen so sehr vermißt. Das allgemeine Urtheil war ein durchaus lobendes und anerkennendes, indeß wollen feinere Ohren bemerkt haben, Frl. Schebest detonire manchmal nicht unmerklich, und einem feinen gebildeten ästhetischen Geschmacke wollte das Tremuliren ihrer schwindenden Stimme nicht an allen Stellen, wo es angebracht war, zusagen.

Dem geehrten Gaste würdig zur Seite stand Frl. Arnold, als Julie und Vitellia.

Mit Vitellia beschloß, wie man hört, diese Sängerin ihre Laufbahn auf den Brettern, um künftig ihren ehrbaren Sitz im Parterre einzunehmen. Vergebens suchte sie deshalb im letzten Akte ihre innere Bewegung zu verbergen. Groß und vielfach waren ihre Verdienste um unsere Oper, groß und vielfach aber auch die Auszeichnungen, welche ihr darum geworden. Sie hatte sich an unser Publikum, und unser Publikum hatte sich an sie gewöhnt, die Achtung und Liebe war eine gegenseitige. Man vermißt sie sehr ungerne, und wer im nächsten Winter sie ersetzen soll, ist noch ungewiß. — Herr Gruffregen, unser Tenor, hat eine Einladung zur deutschen Oper in Paris nicht angenommen. Derselbe und Hr. Hoppmann, Baßbariton, sind für den nächsten Winter wieder gewonnen. Beide wußten durch Fleiß und Brauchbarkeit sich in des Publikums Gunst festzusetzen, während die momentane Anziehungskraft Ruthner wie eine Seifenblase zerplatzt. Der Bassist Eiffelmann rechtfertigte die großen Erwartungen, die man bei seinem ersten Auftreten von ihm hegen zu dürfen glaubte, durchaus nicht, er verließ sogar noch vor dem Schluße die Bühne. Auch Mad. Schrammek konnte sich nicht rechtfertigen und that ein Gleiches. Hen. Geubach, den originellen Bürgermeister von Saardam, entführte uns eine Zwistigkeit mit der Direktion. Dem Kaiser folgte vor Kurzem Hen. Capellmeister Guhr nach Frankfurt, und mehrern Choristen ritten mit Schumann nach Paris, um dem deutschen Chore, und — wie man in französischen Blättern liest — auch nicht ohne Beifall, bei den Franzosen Achtung einzuflößen. — Mein kurzes Referat über das Theater beschließend, kann ich nicht unterlassen, unserm Hrn. Director Büchl für seine viele Mühe und Aufbietung aller Mittel um das Publikum in jeder Beziehung zu befriedigen, die vollste Anerkennung auszusprechen. Er verschmäht es nicht, überall, wo es nur immer fehlen mag, den Lückenbüßer zu machen, trete er auch in einer untergeordneten Parthie, wogegen gar als Chorist, während er doch sein Ruf als guter Sänger und Schauspieler, des Direktors nicht einmal zu gedenken, durchaus nicht nöthig hätte. Von ihm könnten sich in dieser Hinsicht alle seine Untergebenen das schönste Beispiel nehmen. Es wurde ferner für unsere Bühne von Hrn. Büchl immer ein Opernpersonal gewonnen, mit dem sich oft das von andern Theatern in Städten gleichen Ranges schwerlich wird messen können, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß schon Mißgriffe geschahen, woran jedoch nicht Hr. Büchl, sondern nur der sämmtliche Schuld ist, daß der Mensch nicht allwissend ist. Auch Gäste suchte Hr. Büchl,

insofern es ohne sonstigen merklichen Nachtheil für die Theatercassa geschehen kann, nach Möglichkeit herbeizuziehen, um sich dem Publikum gefällig zu zeigen; dabei ist die ganze Theaterökonomie in dem allergeordnetsten Zustande, und Hr. Burchi ein strikter Geschäftsmann, von so ächt deutschem Schrot und Korn, wie es leider nicht alle Theaterdirectoren sind. Durch den Tod der Königin Caroline verlor die Bühne einen jährlichen Zuschuß von 1500 Gulden. Das Theatergebäude, früher Privateigenthum eines Herrn Baron von Mauchhausen, wird verkauft. Es heißt, die Stadt wolle es käuflich als Eigenthum an sich bringen. Wie sich inzwischen auch die Verhältnisse gestalten mögen, man wird immer wohl thun, ja selbst verpflichtet seyn, Hrn. Burchi als Theaterdirector beizubehalten, denn ein so solider Unternehmer wird sich nicht so leicht wieder vorfinden. —

Die Monats- und Frühjahrs-Concerte in der Harmonie brachten auch im jüngsten Winter und wieder manches Schöne, was alles aufzuzählen hier zu weit führen würde. Eine Gesellschaft von Dilettanten kommt seit einiger Zeit wöchentlich einmal in der Harmonie zusammen, um Verschiedenes zu probiren und einzuüben. Dies wird in Zukunft eine herrliche Vorschule für die Concerte dieser Gesellschaft werden. Hr. Stadtdirector Eisenhofer, Mitglied des Harmonie-Vorstandes, hat sich der Leitung dieses musikalischen Abendzirkels unterzogen. Da nun fast sämmtliche Mitglieder des musikalischen Kränzchens auch hieran Theil nehmen, so könnte es für die Zukunft leicht möglich seyn, daß Beide in Eins sich verschmelzen. Unter Anderem wurde jüngst auch das vielbesprochene „Stabat mater" von Rossini aufgelegt, fand aber nicht den großen Beifall, wie anderwärts. Daß auch jüngst in der Allgemeinen Zeitung die Behauptungen eines Pariser Correspondenten in dem Artikel „Rossini und Mendelssohn-Bartholdy" sonderbar vorkamen, können Sie sich denken; Ihnen wird es wohl auch nicht besser ergangen seyn. Wir müssen mit dem Franzosen nicht rechten, lassen uns jedoch auch unseren Geschmack nicht wegdisputiren. — Der Umstand, daß viele Mitglieder des musikalischen Kränzchens öfters in der Harmonie beschäftigt waren und sind, trägt wohl auch die Schuld, daß ersteres in jüngster Zeit weniger als früher von sich hören ließ. In der nächsten Woche soll jedoch von demselben zum Besten der Abgebrannten in Hamburg ein Concert arrangirt werden, in welchem unter Anderem eine Symphonie von Beethoven, und der erste Theil des Paulus zum Vortrage kommen wird. Auch unsere ganz vortreffliche Landwehrmusik veranstaltet zu gleichem Zwecke in dieser Woche noch ein großes Concert, und das Theater gab bereits gestern eine Vorstellung dafür. Es kann auch bemerkt werden, wie schon öfters die edle Tonkunst zu einem wohlthätigen Zwecke und als Einwohner gegen immer bereit den[illegible] Wohlthätigkeitssinn. Es bedarf nur einer Veranlassung und Anregung, um tausend mildthätige Hände zu öffnen. Diesen alten Ruhm bewahren und bewähren die Würzburger unter allen Umständen. Eine musikalische Familie „Haindel" aus Amberg hat sich vor einiger Zeit häuslich dahier niedergelassen, und auch schon Concerte gegeben. Der Sohn ist ein wackerer Flötist, und eine Tochter spielt dazu das Pianoforte. Kössler leitet ihr weiteren Unterricht. In der musikalischen Lehranstalt geht Alles den gewohnten vortrefflichen Gang. — Es steht auch dem zugrund in meinen frühern Berichten oft Gesagtes, daß Würzburg nicht die letzte ist unter den Städten Deutschlands, in welchen die Musik ihre bleibende Stätte gefunden hat, daß sie nunmehr eine ganz besondere Pflegerin der edlen Kunst genannt zu werden verdient. Dabei wirkt sie durch Unterricht der Schullehrer im Seminare, und der Studierenden am Gymnasium wohlthätig auf ganz Franken. — Hiermit beschließe ich meine Berichte über Musikzustände aus Würzburg, da meine Bestimmung mich nun aus dieser Stadt abruft. Vielleicht einmal im Mehreren anderswoher. —

Dr. Gaßmann.

Feuilleton.

Beethovens letzte Lebensaugenblicke *).

Nach Mozart und Haydn sank nun auch der letzte Triumvir im Gebiete der Tonkunst Oesterreichs, allgemein und tief bedauert, dahin. Da ein Mann, dessen Musik die Welt hohe Achtung zollte, dessen Riesentalent und hoch gefeierter Name bis an die äußersten Gränzen der civilisirten Menschheit drang, der Geschichte seiner Kunst fortan angehört, so glaube ich mich fürwahr einer heiligen Pflicht zu entledigen, wenn ich als der ihn behandelnde Arzt einige Merkwürdigkeiten aus seinen Krankheitsperioden aufzeichne, um sie seinen zahllosen Verehrern und Freunden darzulegen. Weitere Talente seiner Art sind gewöhnlich bis zum Pinselstrich an interessanten Momenten arm, die Niemand besser als der behandelnde Arzt zu bewahren vermag. Dieser kurze Aufsatz ist daher keine förmliche Krankheitsgeschichte (denn wer könnte eine solche Artz[illegible] Kunst Angelegenheit bieten?), wohl aber eine einfache Erzählung der Thatsachen in Bezug auf Beethovens merkwürdiges Dulden und frommes Ergebung, mit welcher er dem Herannahen des Todes entgegenblickte.

Ludwig van Beethoven versicherte, von seiner frühesten Jugend an eine rüstige, dauerhafte, durch mancherlei entbehrende Übungen abgehärtete Gesundheit besessen zu haben, welche selbst durch die angestrengteste Beschäftigung dabei, durch ein andauerndes tiefes Studium nicht im geringsten erschüttert zu werden vermochte. Von jeher suchte die einsame ländliche Stille seiner glühenden Phantasie [illegible] zu. Er schrieb daher gewöhnlich bei um 5 Uhr nach Mitternacht. Ein kurzer Schlaf von vier bis fünf Stunden reichte hin, ihn zu erquicken. Nach genossenem Frühstück saß er wieder bis 2 Uhr Nachmittags im Arbeitszimmer.

Doch mit dem Eintritte des 30. Lebensjahres stellten sich Hämorrhoidalleiden mit einem lästigen Klingen und Sausen in beiden Ohren ein. Bald wurde er schwerhörig, und obwohl er oft monatelang ungetrübte Zwischenräume besaß, wuchs sein Übel endlich zur völligen Taubheit an. Alle Versuche der Kunst blieben fruchtlos. Beinahe um dieselbe Zeit empfand Beethoven, daß die Verdauung zu leiden anfing, zu dieser Zeit trugen Unverdaulichkeit, häufiges Aufstoßen, bald hartnäckige Verstopfung, bald öfters Durchfall.

Nie gewohnt, an einen ärztlichen Rath ernstlich zu denken, fing er an, geistige Getränke zu lieben, um die abnehmende Eßlust zu wecken, und der Schwäche des Magens durch starken Punsch und Gefrornes, im Übermaße genossen, durch lange anhaltende Excursionen [illegible]

*) Dieser Aufsatz wurde am 20. Mai 1827, also unmittelbar nach dem Tode des großen Meisters, von dem jetzt ebenfalls verstorbenen Dr. Andreas Wawruch, k. k. Prof. der Medicin zu Wien, niedergeschrieben. Aus dem Nachlasse gelangte er in die Hände des Herrn A. Fuchs zu Wien, und durch Vermittlung dieses, mit Zustimmung von Wawruchs Witwe, in die „Wiener Zeitschrift für Kunst" etc., aus welcher wir ihn wieder entnehmen. D. Red.

[illegible] zu Hofe einigermaßen aufzuhellen. Gerade diese Veränderung seiner Lebensweise hatte ihn vor etwa sieben Jahren an den Rand des Grabes geführt. Er bekam eine heftige Gedärmentzündung, die zwar der Kunst wich, jedoch in der Folge oftmalige Gedärmleiden und Kolikschmerzen veranlaßte, die auch zum Theile die spätere Entwickelung seiner tödtlichen Krankheit begünstigen mochten.

Im Spätherbste des verflossenen Jahres (1826) erwachte bei Beethoven der unwiderstehliche Drang, seiner wankenden Gesundheit wegen sich zur Erholung aufs Land zu begeben. Da er seiner vollständigen Taubheit wegen jede Gesellschaft [illegible] [illegible], so war er unter den ungünstigsten Umständen [illegible] in Wäldern lang sich selbst überlassen. Er schrieb oft mit seltener Ausdauer am Abhange eines Waldhügels an seinen Werken und lief dann nach beendigter Arbeit, vom Nachdenken noch glühend und oft über Witterungsverhältnisse nichts [illegible] [illegible] im [illegible] Schauergefilde [illegible] [illegible] in den [illegible] Gegenden umher. Schon schien der Zeit [illegible] Füße [illegible] an zu schwellen, und da er (seiner Beschwerung nach) jede [illegible] [illegible] gemüthliche Erquickung entbehren mußte, so nahm das Übel schnell überhand.

Gedrängt durch die traurige Aussicht in der düsteren Zukunft, im Erkrankungsfalle auf dem Lande [illegible] zu sehn, sehnte er sich nach Wien zurück und benutzte nach seiner [illegible] Aussage das elendeste Fuhrwerk des Teufels, einen Milchwagen, zur Heimkehr.

Der December war rauh, naß, kalt und frostig. Beethovens Bekleidung nichts weniger als der unfreundlichen Jahreszeit angemessen, und doch trieb ihn eine innere Unruhe, eine düstere Ahnung [illegible] fort. Er war genöthigt, in einem Dorfwirthshause zu übernachten, wo er außer dem elenden Obdache nur ein ungeheiztes Zimmer ohne Winterfenster erhielt. Gegen Mitte der Nacht empfand er den ersten erschütternden Fieberfrost, einen trockenen, kurzen Husten von einem heftigen Durste und Seitenstechen begleitet. Mit dem Eintritte der Fieberhitze trank er ein paar Maaß eiskaltes Wasser und sehnte sich in seinem hilflosen Zustande nach dem ersten Lichtstrahl des Tages. Matt und krank ließ er sich auf den Leiterwagen laden und langte endlich kraftlos und erschöpft in Wien an.

Erst am dritten Tage wurde ich gerufen. Ich traf Beethoven mit den bedenklichen Symptomen einer Lungenentzündung behaftet an, sein Gesicht glühte, er spuckte Blut, die Respiration drohte mit Erstickung, und der schmerzhafte Seitenstich gestattete nur eine quälende Rückenlage. Ein streng entzündungswidriges Heilverfahren schaffte bald die erwünschte Linderung; seine Natur siegte und befreite ihn durch eine glückliche Krise von der augenscheinlichen Todesgefahr, so daß er am fünften Tage schon im Stande war, mit sehr bewegter erhöhter [illegible] [illegible] Abhang [illegible] zu schildern. Am siebenten Tage fühlte er sich so erträglich wohl, daß er außsitzen, herumgehen, lesen und schreiben konnte.

Doch am achten Tage erschrak ich nicht wenig. Beim Morgenbesuche fand ich ihn verstört, am ganzen Körper gelbsüchtig, ein schrecklicher Brechdurchfall drohte ihm in verflossener Nacht zu tödten. Ein heftiger Zorn, ein tiefes Leiden über erlittenen Undank und unverdiente Kränkung veranlaßte die mächtige Explosion. Zitternd und bebend krümmte er sich vor Schmerzen, die in der Leber und in den Gedärmen wütheten, und seine bisher nur mäßig aufgedunsenen Füße waren mächtig geschwollen.

Von diesem Zeitpunkte an entwickelte sich die Wassersucht, die Urinabsonderung wurde sparsamer, die Leber bot deutliche Spuren von harten Knoten, die Gelbsucht stieg. Ein liebevolles Zureden seiner Freunde beschwichtigte bald den drohenden Aufruhr und den Versöhnliche vergaß jede ihm angethane Schmach. Doch eilte die Krankheit mit Riesenschritten vorwärts. Schon in der dritten Woche stellten sich nächtliche Erstickungsanfälle ein, das enorme Volum des Wasseransammlung forderte schnelle Hülfe und ich fand mich bewilligt, den Bauchstich vorzuschlagen, um dadurch der plötzlichen Berstungsgefahr vorzubeugen. Nach ein paar Tagen ernster Überlegung willigte Beethoven in die Operation ein, um so mehr, da der zur ärztlichen Berathschlagung erbetene Primar von Staudenheim selbe als dringend nothwendig [illegible] [illegible]. Der Primarwundarzt des allgemeinen Krankenhauses Reg. Rth. Dr. Seibert machte den Bauchstich mit der ihm gewohnten Kunstfertigkeit, so daß Beethoven beim Erblicken des Wasserstromes mit einem launigen Gefühle ausrief, der Operateur komme ihm wie Moses vor, der mit seinem Stabe auf den Felsen schlug und denselben Wasser entlockte. Die Erleichterung trat bald ein. Die Flüssigkeit betrug 25 Pfund, doch der Nachfluß gewiß fünfmal so viel.

Eine Unvorsichtigkeit, die der Verband bei Nacht löste, vermuthlich um alles entleerte Wasser schnell zu entfernen, hätte beinahe die Freude des Befreitwerdens ganz verdorben. Eine heftige rothlaufartige Entzündung stellte sich ein und trug die ersten Spuren [illegible], doch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der Wundlippen setzte dem Übel bald Schranken. Zum Glücke waren die folgenden drei Operationen ohne die geringsten Umstände.

Beethoven wußte nur zu gut, daß die Punctionen nur ein Palliativmittel seien, und machte sich daher auf das ernsteste Gelingen der Wasser gefaßt, um so mehr, da die regnerische kalte Witterung die Wiederkehr des Übels begünstigen, und die Krankheitsursache, die er verjährten Leberleiden, so wie an organischen Fehlern der Unterleibseingeweide ihren Ursprung hatte, erklärlich machte.

Merkwürdig bleibt es, daß Beethoven selbst nach glücklich vollendeten Operationen fast keine Medicamente vertrug, wenn man die leicht und sonst unschädlichen [illegible] [illegible]. Die Eßlust nahm von Tag zu Tag ab und die Kräfte mußten durch den öftmaligen Säfteverlust sonderlich bedeutend schwinden. Dabei konnte Malfatti, der sich nun an mich mit seinem Rathe unterstützte und als langjähriger Freund Beethovens dessen herrschende Neigung für geistige Getränke zu würdigen verstand, auf den Gebrauch [illegible] Punschgefrorenes angewandt. Ich muß eingestehen, daß diese Verordnung wenigstens ein paar Tage trefflich wirkte. Beethoven fühlte sich durch das eisgekühlte geistige Getränke so mächtig erquickt, daß er gleich die erste Nacht ruhig durchschlief und mächtig zu schwitzen anfing. Er wurde munter und oft voll witziger Einfälle und träumte sogar, sein begonnenes Oratorium „Saul und David“ vollenden zu können.

Doch diese Freude war, vorauszusehen, von nicht langer Dauer. Er fing an, die Verordnung zu mißbrauchen und sprach dem Gefrornen wacker zu. Das geistige Getränk verursachte bald einen heftigen Andrang des Blutes nach dem Kopfe, er wurde soporös und röchelte gleich einem im tiefen Rausche sich Befindenden, fing an irre zu reden und einigemal gesellte sich ein entzündlicher Halsschmerz mit einer Heiserkeit, ja sogar mit Stimmlosigkeit dazu. Er wurde sinnverwirrter und als nun aus der Verkühlung der Gedärme Kolik und Durchfall entstand, war es hoch an der Zeit, ihm diese köstliche Labung zu entziehen.

Unter so bewandten Umständen bei einer rasch zunehmenden Abmagerung und einem bedeutenden Sinken der Lebenskraft verstrichen die Monate Januar, Februar und März. Beethoven prognosticirte sich in trüben Stunden den nahe herannahenden Tod [illegible] [illegible], seine herannahende Ruhe nur mehr zu [illegible] [illegible]. Kein Trost vermochte ihn mehr aufzurichten, und als ich ihm die bevorstehenden [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] seiner Leiden tröstend [illegible] [illegible], entgegnete er mit Lächeln: „Meine Tagewerk ist vollbracht; wenn hier noch ein Arzt helfen könnte, his name shall be called wonderful!“ — Diese betrübende Ahnung [illegible] „Messias“ ergriff mich so mächtig, daß ich in meinem Innern die Wahrheit des Ausspruchs mit tiefer Rührung bestätigen mußte.

Nun rückte der verhängnißvolle Tag immer näher heran. Meine Pflicht als Arzt ließ mich den herannahenden Moment mit dem vorzüglichsten Zug unterrichten zu machen, damit er den Pflichten des Bürgers und den Religionsgebräuchen genügen könne. Mit der zartesten Schonung schrieb ich die mahnenden Zeilen auf ein Blatt Papier (denn nur so machten wir uns in der Regel [illegible] verständlich). Beethoven las das Geschriebene mit einer beispiellosen Fassung langsam und sinnend, sein Gesicht glich dem eines Verklärten, er reichte mir herzlich die Hand und sagte: „Lassen Sie den Herrn Pfarrer rufen.“ Nun wurde er still und nachdenkend und nickte mir [illegible] „Ich sehe Sie bald wieder“ freundlich zu. Bald darauf verrichtete Beethoven mit frommer Ergebung, die getrost in die Zukunft blickt, seine Andacht und wandte sich zu den ihn umgebenden Freunden mit den Worten: „plaudite amici, finita comoedia est.“

Nach wenigen Stunden verlor er die Besinnung, fing an komatös zu werden und zu röcheln. Am folgenden Morgen waren alle Symptome der herannahenden Auflösung da. Der 26. März war stürmisch, trübe, ein Schneegestöber mit Donner und Blitz machte sich gegen die fünfte Nachmittagsstunde. — Beethoven starb. — Würde ein römischer Augur aus dem zufälligen Aufruhr der Elemente nicht auf seine Apotheose geschlossen haben? —







Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 23. 9 Juni 1842.

Versuch
einer rationellen Begründung der für die musikalischen Intervalle allgemein angenommenen monochordischen Zahlenverhältnisse

(Schluß.)

§. 29. Wenn nun alle bisher erwähnte harmonische, sowohl consonirende als dissonirende, Zusammenklänge im Tonsysteme temperirt werden, so geschieht dies nicht darum, um, wie Drieberg meint, die in denselben vorkommenden Intervalle harmoniefähig, denn dieses sind sie an und für sich selbst, sondern vielmehr, um sie melodiefähig zu machen, d. h. dem Zusammenhang der Ton- und Harmoniefolgen anzupassen. Unsere Musik besteht aus einer innigen Verschmelzung zweier ursprünglich einander widerstrebender Elemente, vermöge welcher keins von beiden in seiner ursprünglichen Selbstständigkeit und Abgeschlossenheit sich zu behaupten vermag, sondern sie sich vielmehr gegenseitig durchdringen. Die Theorie hat die Aufgabe, sie ebensowohl nach ihrem absoluten Wesen, als nach ihrer gegenseitigen Beziehung aufzufassen [67]. In ihrer Vereinigung schleifen sie sich gegenseitig an einander ab, und entlehnen die eine von der andern, was ihnen ursprünglich nicht zukommt. So giebt es Melodien, die theilweise nur auf Brechung von Akkorden beruhen, und akkordähnliche Zusammenklänge, die ein oder mehrere Intervalle aus der Melodie entlehnen, namentlich solche, die sich aus den harmonischen Zahlenreihen nur durch Zusammensetzung von gleichen Verhältnissen hervorgehen. Wenn auf Veranlassung der melodischen Verbindung die Akkordtöne nicht in ihrem ursprünglichen Verhältniß angegeben werden, so kann andererseits die Melodie den durch die Temperatur nur theilweise ausgeglichenen Unterschied von neuem geltend machen, welches gewöhnlich durch eine dem Gang der Modulation eigenthümliche Täuschung des Gehörs, in gewissen Fällen aber auch durch wirkliche melodische Schattirungen bewirkt wird. Die kleine Septime erscheint, wenn sie normal fortschreitet, immer um Etwas tiefer, die Terz des Dominantenakkordes um Etwas höher als Instrumente mit feststehenden den Tönen sie angeben, während das Gefühl [68] da, wo es weniger gebunden ist, den scheinbaren Unterschied zu einem wirklichen erhebt, und eben deshalb durch das System der zwölf halben Töne, damit es nicht ausschweife, in gewissen Schranken gehalten werden muß. Unter günstigen Umständen lassen sich aber nicht blos die ursprünglichen Verhältnisse der Melodie, sondern selbst die der Harmonie in melodischen Schattirungen einflechten. Eine Melodie gewinnt bekanntlich um so mehr an Innigkeit, in je näherer Beziehung irgend ein Ton nicht blos zu dem, nach welchem hin er sich bewegt, sondern auch zu dem vorhergehenden befindet. Ist nun letztere Beziehung eine harmonische, erstere eine melodische bei einer halbtonigen Fortschreitung [69], so können innerhalb einer kleinen Tonstufe zwei freilich nicht sehr bemerkbare, Uebergänge vom absolut harmonischen Intervall zum temperirten und von diesem zum absolut melodischen, welches der Auflösung unmittelbar vorhergeht, stattfinden. Diese Schattirungen werden sich in einem unmerklichen Hinüberziehen des einen Intervalls in das andere verlieren, so daß man sich die zwischen einer kleinen Tonstufe enthaltenen Töne nicht

---

67) Man vergleiche, was zu Ende §. 17 über Harmoniefolgen gesagt ist.

68) Obgleich ich auf diese und ähnliche Thatsachen des Gesanges schon öfter aufmerksam gemacht habe, so scheint es mir, da Drieberg die Meinung festhält, daß es durchaus keine unbedingten Verhältnisse gebe, von denen die Temperatur abweiche, und diese sich als solche nicht praktisch bestätige, nichts desto weniger nöthig, das schon Gesagte von Neuem in Erinnerung zu bringen. Dabei soll aber zugleich eine Erweiterung in der Anwendung des früher nur gelegentlich Beobachteten vorgenommen werden.

69) Als Beispiel eines solchen Falles mögen folgende Töne, deren Melodie man sich auf dem großen G-Akkorde beruhend denken mag

[illegible]

in Ermangelung eines geeigneteren dienen, allein deshalb nur die Worte des Textes durch eine Art von Aufstellung verständlicher zu machen. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß es dem Ermessen des Sängers an einzelnen Stellen in denselben abhängen wird, ob solche Nüancirungen anwendbar sind oder nicht. Auch hängt bei solchen Stellen die Begleitung zu schweigen, damit einerseits die Stimme des Sängers auf der von ihm verlassenen Stufe zu festgehaltener Temperatur der freieren Bewegung der Melodie nicht hinderlich werde, andererseits die Aufmerksamkeit des Gehörs auf die in solcher Weise ausgezeichnete Stelle ausschließlich sich richte, während sie im entgegengesetzten Falle zugleich durch das Interesse der Harmonie in Anspruch genommen würde. Doch lassen sich wohl auch Fälle denken, wo diese, ohne gänzlich zu schweigen, oder zu ruhen, sich so aufmerksamer verhielte, daß sie dem Hauptinteresse keinen Abbruch thäte.

deutlich bewußt wird, und ihn Zahl nicht anzugeben vermag. Unsere Gefühle steigen aber gerade um so mächtiger erregt zu werden, je weniger wir uns dessen, was sie hervorbringt, deutlich bewußt werden, so daß sogar in dem geheimnißvollen Wesen der Kunst und deren nicht zu erschöpfendem Reichthum, daß selbst die Theorie nicht alles auf die Deutlichkeit des Begriffes zurückzuführen vermag, was uns beim Anhören einer das Gemüth ergreifenden Musik, dem alltäglichen Treiben entrückt, und mit einer Begeisterung erfüllt, die erhaben über die Lust der Sinne uns zum Bewußtseyn einer höheren Bestimmung bringt, und für das Ideal-Schöne empfänglich macht. Die Grenze zwischen der durch die technischen Grundlagen bedingten Nothwendigkeit einerseits und der Freiheit, welche das eigentliche Wesen der Kunst ausmacht, andererseits läßt sich eben nicht haarscharf bezeichnen. So wie vom strengen Takt des besseren Ausdrucks wegen in manchen Fällen nachgelassen wird, ebenso verhält es sich auch mit den Intervallen, die in der Regel möglichst genau in den Verhältnissen der einmal angenommenen Temperatur ausgeübt, zuweilen aber doch auf eine Weise angegeben werden, daß dadurch die ursprünglichen Verhältnisse sich vielleicht selbst dem ausübenden Künstler unbewußt, aber mit um so größerem Erfolge geltend machen. Auf welche andere Weise ließe sich sonst die mächtige Wirkung erklären, welche Gesang- und Violinvorträge auf uns hervorbringen, sobald sie bei ihrem Vortrag es mehr auf den Beifall des Gehörs und Gemüths als auf Bewunderung mechanischer Fertigkeit anlegen. Weit entfernt also, daß wir, wie Drieberg (S. 57) meint, der Notenbezeichnungen zu viel hätten, vermag vielmehr unsere Tonschrift nicht einmal das alles schriftlich auszudrücken, was dem Zusammenwirken günstiger Umstände und dem Gefühl des ausübenden Musikers überlassen bleiben muß. Der Reichthum der musikalisch brauchbaren Töne ist keineswegs auf die zwölf halben Töne innerhalb der Octave beschränkt, und eben so wenig sind letztere zu einem so unabänderlichen Schematismus erstarrt, als wir den Tastaminstrumenten zuzutheilen uns bemühen, auf welche, wenn auch nur unabsichtlich, gleichwohl eine unwirkliche ungleichschwebende Temperatur [72]) Abänderungen und Dienst [illegible], werden wir nicht mit Drieberg (S. 133) sagen können, daß eben nicht viel daran gelegen, ob 5 : 4 etwas weniger zu klein, 81 : 64 zu groß ist, da wir doch bereits [illegible] eine solche Größe untemperirten müßten,

[72]) [illegible] zum Theil den Grund, warum es so lange währte, ehe man sich mit vollkommener Übereinstimmung zu Gunsten der gleichschwebenden Temperatur erklärte. Gottfried Weber sagt, daß unsere Tasten [illegible] so gestimmt werden, daß [illegible] und deren Durchgänge am reinsten ausfallen. Somit würde denn durch Schiebler's vollkommen gleichschwebende Stimmung die Schattirung der verschiedenen Tonarten verwischt; [illegible] nicht [illegible] [illegible] Mittel nicht erreicht [illegible] hervorgebracht würde. Vielleicht aber verhält es sich mit der Schiebler'schen Stimmung [illegible] mit der Temperirungsweise nach dem Monochord: so daß [illegible] mehr gar zu weiter [illegible] würde, und das Gefühl zu wenig Antheil [illegible]. Ueber den Werth der Temperaturen äußert sich in letzterer Weise der betreffende Artikel in Gustav Schilling's musikalischem Wörterbuch (Universallexikon) u. s. dessen „Musikwissenschaft."

daß sie harmoniefähig (vergl. das im Anfange dieses § Gesagte) würden. Der frischen Indifferentismus sich [illegible] wird es mir wenig Dank wissen, daß ich auch die wesentlich harmonischen Dissonanzen ihre ursprünglichen Zahlenverhältnisse zugetheilt, indem solche doch in der Temperatur sich gänzlich verlieren müßten. Daß dem nicht so ist, wird, wie ich glaube, schon aus dem Bisherbemerkten hervorgehen. Von der kleinen Septime 7 : 4 war schon früher die Rede. Die übermäßige Sexte aber kann ebenso wie diese bei ihrer Auflösung in [illegible] Schattirungen durchlaufen, wie wenn die rein melodische die [illegible] seyn wird. Die verhältnißmäßig starke Erhöhung, die ihr in der Temperatur zu Theil wird, macht ihre melodische Beziehung zu dem Intervall, nach welchem hin sie sich in einer kleinen Distanz auflösen soll, nur zu einer um so engeren, und ist dem harmonischen Zusammenhang des Ganzen deshalb um so förderlicher. Bei entgegengesetzter Auflösung tritt ein ähnlicher Fall, wie bei der kleinen Septime ein. Die kleine Terz 7 : 6 und die verminderte Septime werden durch die Temperatur ebenfalls schon begünstigt, so wie auch die Decime 35 : 24, welche übrigens nicht [illegible] [73]) an sich hat, und die sich nicht mit besonderem Vortheil hervorheben ließe. Uebrigens läßt sich auch über diesen Punkt nicht so von oben herein absprechen, zumal, bei den in dieser Beziehung nicht völlig ausreichenden Notenschrift, es sich schwer durch Beispiele nachweisen läßt, in welchen Fällen, und auf welche Weise man den Intervallengrößen der gleichschwebenden Temperatur von ausübenden Musikern abgewichen worden ist [74]), und sich deshalb eine sichere

[73]) Im Accorde [illegible] sind die Terz 7 : 6 und die Decime 7 : 5 die charakteristischen Intervalle, wo die Decime 35 : 24 nur eine nothwendige Folge. Es ist nicht abzusehen, warum nicht auch in diesem Accorde der Grundton mit der reinen None vertauscht werden sollte. Dann würde der Accord [illegible] in folgenden Zahlen 21 28 35 42 gegeben seyn, und ebenfalls in seiner ersten Umkehrung vollkommener erscheinen als in der Umschreibung. Dies wäre der für den Grundton so beliebte Accord [illegible] als [illegible] Accord vom Dominantaccord. Indessen bleibt [illegible], so wie in dem Dreiklang [illegible] der Grundton [illegible] werden kann, immer der Grundton, nicht [illegible] wie Kepler behauptet. Schreibt man [illegible] so liegen ihm die Verhältnisse 20 24 30 36 zu Grunde.

[74]) Chladni erwähnt (S. 70 der Akustik) gewisser schwedischer Violinisten, in denen die Quarte der Tonica im Verhältniß 11 : 8, die Terz in dem von 13 : 8 angegeben werden [illegible] zugleich auf dem Intervalle ein stark markirtes [illegible] gefallen [illegible]. Es [illegible] Gründe vorhin zu haben, um zu wissen, ob jene zu hohe Quarte nicht vielleicht die Umschreibung der Quinte 33 : 24, und die Sexte die der unvollkommenen Duodecimen gewesen sey. Das Gehör würde wohl schwerlich entscheiden, ob die Abweichung eine Comma von 33 : 32 und 40 : 39 oder eine von 36 : 35 in beiden Fällen betrug, [illegible] wenn das erstere der Fall wäre, ein in abnormen Verhältnissen vorgetragener Gesang kaum auch nicht zu Gunsten der Zahlenreihe von 8 bis 16 beweisen, wie Chladni zu glauben scheint. Wenn jene Intervalle sich [illegible] ausbilden, so konnten die Dissonanzen auch zu der Bildung der zufälligen [illegible], in welchem Falle sich gegen eine etwas zu starke Abweichung von den gewöhnlichen Verhältnissen nicht [illegible] viel einwenden ließe. Den [illegible] zu ermitteln, muß Denen überlassen bleiben, denen es vergönnt ist, an Ort und Stelle sich darüber zu unterrichten.

Analogie nicht überall aufstellen läßt. Indem ich mich nun aber hierbei eines anzustellenden Vermuthungen enthalte, füge ich nur noch die Bemerkung hinzu, daß, wenn sich gegen die Entwicklung bei, von uns für die nicht hinfangenden harmonischen Zusammenklänge angegebenen Zahlenverhältnisse nichts Erhebliches einwenden ließe, auch in denselben sich manche für das eigenthümliche Wesen einer Akkorde nicht unwichtige Aufschlüsse ergeben würden. Folgender Art ist bei Gelegenheit des verminderten Dreiklangs und Septimenakkordes schon angedeutet worden, desgleichen beim übermäßigen Sextenakkorde. So ergab sich aus der Ungleichheit der beiden Terzen 7 : 6 und 6 : 5, daß der verminderte Dreiklang nicht auf seinem eigenen Grundtone, sondern dem ausgelassenen des Dominantakkordes beruhe, und, da dieser zugleich auch auf dem übermäßigen Sextenakkord [15]) mit vollkommenem Dreiklange führt, so ist der von Gottfried Weber über die Harmonie der siebenten Durstufe aufgestellte Satz vollkommen gerechtfertigt, daß nämlich das Gehör diese Harmonie mit der der fünften zu verwechseln pflege. Aus diesem Grunde zählt auch Marx den verminderten Dreiklang unter die abgeleiteten Akkorde. Desgleichen sehen wir, wie die übermäßige Sexte, als aus einer normal genommenen Dualterz entstanden, an und für sich, und als Diesen von dem, was sie in der Temperatur wird, sich folgender und steigender Auflösung gleich sehr eignet, was nicht der Fall seyn würde, wenn wir den verminderten Dreiklang aus zwei kleinen Terzen gleicher Größe zusammensetzen wollten. Ueberhaupt aber muß eine ächt harmonische Theorie alle die kleinen und dabei doch wesentlichen Unterschiede bemerklich machen, die in der Temperatur zwar ausgeglichen, in der Modulation aber von entscheidendem Einflusse sind. Wollte man auf Drieberg hören, so würde es gleichgültig seyn, ob man z. B. gis oder c e as oder auf welche Art sonst noch schreibe, während im ersteren Falle das gis, im letztern e als Dissonanz erscheinen würde. Eine übermäßige Secunde und eine Terz können nur für denjenigen vollkommen gleich seyn, der beide außer dem musikalischen Zusammenhange betrachtet. Da um des letztern willen die Temperatur angenommen wird, so sollte man auch kein temperirtes Intervall an und für sich betrachten, die Octave allein ausgenommen. Mit den Tönen verhält es sich in dieser Beziehung gerade so, wie mit den Wörtern, die außer dem Zusammenhang die Rede weder nach Form noch Inhalt bestimmt sind. Beruhte die Theorie der verminderten und übermäßigen Intervalle, wie Drieberg meint, auf einer bloßen Täuschung, so würde z. B. der Artikel „das" nicht als Accusativ gebraucht werden können, weil er wie dem Nominativ gleichlautet, und umgekehrt. Ueberall, wo mehrere Elemente zu einem Ganzen vereinigt werden, hört die Selbständigkeit derselben auf, gleich ist alsdann nur das, was im Ganzen gleiche Stellung und gleiches Verhältniß hat, und dies gilt natürlich auch für die Musik.

§ 21. „Was wir Temperatur nennen", sagt Drieberg, (S. 129) ist gerade die möglichst reinste Stimmung. Die Intervalle sind auf dem Monochorde nicht ganz richtig zu finden, daher muß ihren Stimmend nachgeholfen werden, und wie temperiren nennen." Allerdings bedienen wir uns der möglichst reinsten Stimmung, insofern die absolut reine mit unserem gegenwärtigen musikalischen System nicht vereinbar ist. Die temperirte Quinte ist nicht ohne Stöße [16]) wie die im Verhältniß von 3 : 2, welche dieser Eigenschaft wegen als Normalintervall gilt. Dieses ist es kein arithmetisches Phantom, wie Drieberg glaubt, welches auf den erwähnten Unterschied zu machen veranlaßt, sondern die allbekannte Erfahrung, daß man mit absolut reinen Quinten beim Stimmen der Tasteninstrumente nicht auskommt [17]). Die Nothwendigkeit der Temperatur folgt sich nicht daraus, daß sechs ganze Töne 9 : 8 ein größeres Intervall als das von 2 : 1 hervorbringen, sondern aus dem Umstand, daß zwei Töne 9 : 8 keine harmonische Terz geben, so wie aus dem umfassenden Gebrauch, den wir von allen 24 Tonarten machen, indem wir alle halben Töne in ebenfalls Größe annehmen. Die Zusammensetzbarkeit ist unvermeidlich, wenn außer der Octave und Quinte auch noch die Terz, wie's der Akkorde wegen nun einmal geschehen muß, als Normalintervall angenommen wird. Auf dieses Intervall hätte Drieberg seinen Zorn werfen sollen, nicht auf die unschuldige Octave 2 : 1, welche er eine harmonische Mördergrube zu nennen beliebt (S. 130). Die Octave ist Normalmaaß und zu ihr sind alle Intervalle commensurabel so lange, als wir dieselbe nicht in gleiche Theile zu zerlegen beabsichtigen, und eben deshalb verwarfen die Pythagoreer [18]) keinere Temperatur. Die Ansichten Driebergs vom kanonischen Leisten und temperirten Stiefeln — ein nicht ge-

15) Hierbei muß natürlich vorausgesetzt werden, daß die Reine Quinte jedesmal in demselben Verhältniß, nämlich dem von 3 : 2 genommen wird. Wollte man statt dieses Verhältnisses ein anderes, z. B. das von 40 : 27 oder 3 : 5 annehmen, so würden, wenn man alle kleine Septimen nach der beiden letztern Verhältnisse annimmt, die Töne f a c ebenfalls einen vollkommenen Dreiklang bilden, dagegen würde aber die Aufnahme der Septime 16 : 9, oder 9 : 5 die Gesetze der harmonischen Tonreihe (vgl. § 18) überschreiten, in welcher 7 : 4 das wesentliche Intervall ist.

16) Vergl. die erste Note zu § 15. Beiläufig werde bemerkt, daß die von Drieberg S. 25 angeführten Worte Chladnis keinen Grundfehler enthalten, wie Drieberg glaubt.

17) Diese Thatsache bestreitet Drieberg, während er noch kurzem Versuch annimmt daß die zwölf Töne der Octave in kleinen Dreiklängen ... Der S. 24 aufgestellte Gegenbeweis stützt sich vielleicht auf irgend eine ungleich schwebende Temperatur, bei welcher die ersten Quinten rein waren, wenn nicht vielleicht auch auf eine Täuschung des Gehörs, die nur dadurch zu beseitigen ist, daß man 1 : 1 ganz Cirkeln durchstimmt.

18) Drieberg zeigt S. 128, daß die Pythagoreer keine Veranlassung zu temperiren hatten. Derselben Ansicht bin ich auch, in sofern nämlich die harmonische Terz ihnen unbekannt war, und für der Theilung des ganzen Tones in zwei Hälften ... Das war in der That ein ganz consequentes System. Wenn Dogma der Zahlen 5 und 6 erschließe, so ist es bei pythagoreischen Grundzahl damit auch gar nicht anders gewesen. Die Summe der Zahlen 1, 2, 3, 4 giebt die 10, und eben deshalb wurde von Pythagoras das dekadische Zahlensystem auf die Vierzahl zurückgeführt. Mit der 10 ist natürlich auch die 5 und mit die 6 die zur harmonischen Terz gehören, so ruht auch unser musikalisches System, ob seinem Princip nach von dem der Griechen verschieden, dennoch ebenfalls auf der pythagoreischen Vierzahl begründet.

schmackvoll gewähltes Gleichmaß — treffen entweder gar nicht oder das pythagoreische System ist gut, als das unsere. Drieberg zeigt sich für die von den Griechen aufgestellten Sätze selbst da, wo er sie erweist, parteiisch, daher behält er die Ansicht der Pythagoreer bei, daß die Musik eine mathematische Wissenschaft sey, indem er doch zugleich die aus denselben ermittelte mathematische Grundlage für unzulänglich hält. Dagegen soll der symphonische Stimmungskunst ein mathematisches Princip seyn, während er sich doch nur auf eine qualitative Anschauung gründet, bei welcher man sich keiner Größenbestimmung bewußt ist. Denn selbst wenn je eine nachträgliche Gewißheit gewahrt, was höchstens bei der Oktave der Fall seyn kann, ist diese Gewißheit noch immer nicht Mathematik, oder da die Verfassung von Intervallengrößen erst nachträglich hinzukommt, höchstens nur angewandt. Dazu fehlt aber wiederum die empirische Gewißheit, die zu ihren Bewegen keine Erfahrung, also auch nicht die des Gehörs bedarf. Wenn die Musik ein mathematisches Princip hat, so muß es in den von der [illegible] Seite 77) angegebenen Zahlen zu finden seyn, die zum wenigsten eine mathematische Behandlung zulassen. Handelt es sich außer der Richtigkeit der durch sie angegebenen Verhältnisse, noch um ein anderes Gegenstand von gleicher Wichtigkeit zur Sprache, nämlich ob diese aus den ursprünglich gegebenen Intervallen musikalisch brauchbar sind. Diese Frage läßt sich auf rein mathematischem Wege nicht beantworten, vielmehr müssen ästhetische und geschichtliche Betrachtungen zu deren Lösung beitragen, da einmal das Musiksystem als ein bereits fertiges vor uns liegt. Sollen die Dimensionen eines Denkmals der Baukunst 78) berechnet werden, so wird nicht gefragt werden dürfen, ob die Anwendung von Kreisbogen zum Beispiel zu loben oder zu tadeln sey, sondern wir werden sie, wenn sie einmal da sind, den Grundsätzen der Mathematik gemäß berechnen. Wiederum folgt daraus, daß wir die Dimensionen zu berechnen im Stande sind, doch nicht, daß wir auch den Plan des Gebäudes zu machen befähigt gewesen wären. Gerade so verhält es sich mit der Musik. Akkorde und symphonische Terz sind einmal da, und der arithmetische Kanonik hat keine andere Aufgabe, als diese, um nach ihrem [illegible] die Tonleiter in Saitenlängen oder Schwingungszahlen zu berechnen. Diese Berechnungen stützten sich bisher auf zahlreiche Versuche der Akustiker, unter deren bekannten Namen für die Richtigkeit und Genauigkeit der durch Erfassung erlangten Resultate bürgen. Sind jedoch auch meine Bemühungen nicht fruchtlos gewesen, so gibt es außer der empirischen auch eine rationelle Kanonik.

77) Wenn Drieberg (S. 36) der Meinung ist, daß man von der Harmonie etwas Ueberzeugendes zu Stande zu legen [illegible] aber ist gut noch auf die Klangfelder eines [illegible] gestimmten Wagens gründen sollte, so weist dies so lange als unhaltbares Mittel [illegible] zurück, bis er nicht Demonstrationen ähnlicher Art in der Praxis bewiesen.

78) Die Griechische und Gothische Baukunst stützen sich beide auf Mathematik, und sind doch in ihrem Wesen weit von einander verschieden. Daher will Drieberg (S. 4) nicht sagen, daß das, was in der Griechischen und neuern Musiksysteme nicht [illegible] notwendig in einer von beiden falsch seyn müsse. [illegible] [illegible] ohne mathematische Grundlage.

Ueber die Melodie

„Liebster Jesu, wir sind hier".

Unter den vielfachen Veränderungen oder willkührlichen Abweichungen, welche viele unserer alten Kirchenmelodien im Laufe der Zeit erfahren haben, ist kaum eine so verschieden behandelt worden, als die: „Liebster Jesu, wir sind hier". Bei ihrer allgemeinen Verbreitung in der evangelischen Kirche, bei ihrer Festlichkeit und dem wohlgeordneten Bau derselben muß man dennoch die Bemerkung machen, daß sie beinahe in jedem Lande verschieden gesungen wird, so daß es Ephorien gibt, in denen bei Ermangelung eines eingeführten Choral- oder Melodienbuchs diese Melodie einer beliebigen Abweichung unterworfen wird. Aber auch in den gedruckten Choral- und Melodienbüchern finden wir so wenig Uebereinstimmung in der Angabe derselben, daß die Zusammenstellung einiger verschiedenen Behandlungen obiger Melodie hier nicht überflüssig erscheint.

Liebster Jesu, wir sind hier.

Hiller.

[illegible]

Rink.

Fr. Schneider.

Umbreit.

Aus der Sammlung vierstimmiger Gesänge der evangel. Kirche in Württemberg

Kühnau's Choral-Melodienbuch

Der Grund der angegebenen, so wie außerdem mehrerer Abweichungen in der Melodie liegt wahrscheinlich in dem Mangel an Verbreitung und Kenntnißnahme des Originals, als dessen Verfasser bisher fast allgemein Stölzel, starb zu Gotha 1749, angegeben wird. Allein die Melodie führt in dem Original die Aufschrift „Ja er ist's, das Heil der Welt", componirt von Joh. Rud. Ahle, starb 1673 als Bürgermeister und Organist der damals freien Reichsstadt Mühlhausen. Den Ahle'schen herrlichen Choral findet man in den von Winkler herausgegebenen Choral-Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch 1834. Da mir das gedruckte Exemplar seiner „Neuen geistlichen Andachten auf die Sonntage durch das ganze Jahr, Mühlhausen 1664" vorliegt und die Ausgabe, in der die Melodie pag. 3 steht, vergriffen ist, so stehen wir nicht an, dieselbe hier zugleich mit ihrer ursprünglichen Harmonie zu veröffentlichen.

Ja er ist's, das Heil der Welt.
Original. Joh. Rudolph Ahle 1664.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Thüringer.

Correspondenz.

Berlin am 17 April 1842*)
(Die Charwoche.)

Es mag wohl selten vorkommen, daß in wenigen Tagen so viel Meisterwerk zur Aufführung gebracht werden, als es diesmal zu Berlin in der Charwoche der Fall war. Ich kann es daher nur eine unmäßige Gunst des Zufalls nennen, die mir erlaubte, in dieser Zeit dort zu verweilen, und Geist und Herz zu stärken und zu erfrischen.

Den Anfang machte der Tod Jesu, der Mittwoch in der Garnisonkirche gegeben wurde. Die Aufführung war im Ganzen gelungen zu nennen, wenn auch der Chor für den Raum der Kirche etwas zu schwach war. Die Solopartien wurden durch Frln. Tuczek, einige Dilettantinnen, die Herren Mantius und Zschiesche gut ausgeführt, — am glänzendsten trug Hr. Mantius die Arie „Ihr weichgeschaffnen Seelen" vor, wenn auch an manchen Stellen etwas zu weich, was freilich für die Mehrzahl der Zuhörer gerade das wirksamste ist.

Donnerstag gab man im Königstädter Theater die Eroica und das Stabat mater von Rossini, letzteres mit Pianobegleitung. — Zur entsprechenden Aufführung der ersteren gehört allerdings ein gewaltigeres Orchester, als hier vorhanden war, indeß man erfreute sich auch so daran, wenn schon der erste Satz mitunter etwas schwach war, was allerdings bei seinen Schwierigkeiten schwer zu vermeiden ist. Manches Schöne, wie z. B. der majestätische Schluß, verliert dadurch freilich sehr. Am besten gelang das Scherzo. — Zufrieden war man dadurch gestellt, das Rossini'sche Stabat mater zu überstehen, das von der [illegible] Operngesellschaft bestens ausgeführt wurde. Die Composition selbst würde gewiß wenig Aufmerksamkeit erregen, wenn nicht der gefeierte Name voran stände — eigentlich ist sie nur ergötzend, wo Rossini in seinem Element sich bewegt, z. B. in der gar unmächtigen Tenor-Arie Nr. 2**), oder in der Arie mit Chor Nr. 8, die von [illegible] dramatischer Wirkung ist und die von der Assandri sehr gut ausgeführt wurde. — Das vorgeschriebene c, was darin vorkommt, gab sie mit der erfreulichsten Leichtigkeit und Reinheit an. — Die übrigen Sätze, wo sich Rossini bemüht, kirchlich zu schreiben, haben etwas Ungefälliges [illegible]. Selbst die Schlußfuge, obgleich künstlich geschrieben, macht keine andere Wirkung, da alle 4 Stimmen fortwährend beschäftigt sind, also weder Licht noch Schatten da ist. — Indeß will ich mich nicht weiter darüber ereifern, die Zeit wird es richten und dem Werk seinen Platz anweisen.

Die Singakademie hatte zum Charfreitag auch den Tod Jesu gewählt, der den Berlinern so lieb und werth geworden, daß sie nicht leicht an etwas anderem der Art Geschmack finden, obgleich nicht zu leugnen, daß es sehr wünschenswerth wäre, wenn ein Begabter, z. B. Mendelssohn, etwas gleich Einfaches und Ergreifendes über die Auferstehung seinen Zeitgenossen geben wollte.

*) Ohne unser Verschulden verspätet. Anm. d. Red.
**) Man denkt dabei unwillkürlich an einen Beschluß von [illegible] (um 18 Jahrh.), der die Art einer heitern Kirchenmusik [illegible] [illegible] sagt wörtlich, 1 Stückel ist lustig.

Die jährliche Wiederholung hat viel für sich — vor allen Dingen ist sie der Feier eines solchen Tages sehr angemessen, da das Gemüth um so ungestörter seine Stimmung bewahren kann, je die bekannten Klänge die früherer Zeit gewissermaßen nur verstärkt zurückrufen. — Die Chöre waren imponirend, wenn auch nicht immer von der Energie, wie man sie bei einer solchen Masse von Stimmen erwartet. Nur zweierlei hätte ich fortgewünscht: das höchst unerquickliche Duett zu Anfang des zweiten Theils, und den Triller auf „gewiß" in der Fuge. Und was er zufügt :: — Von Bässen und Tenor kann man es nicht verlangen, daß etwas anderes, als eine Art Bockstriller herauskommt, der leicht, von so Vielen gesungen, etwas Mißerndes annimmt. — Von großer Wirkung war die Ausführung des Rhemuls: „Wie herrlich ist die neue Welt", das abwechselnde f und p machte außerordentlichen Eindruck. — Unter den Solopartien trug Hr. Böttcher das Recitativ: „Auf einmal fällt der aufgehaltene Schmerz" (nebst dem darauf folgenden Chor, der musikalisch schönste Theil des ganzen Werks) in einfach edler Weise sehr gut vor, besonders die Worte „Er ist nicht mehr!", die so einfach in Musik gesetzt doch ganz den Schmerz eines tief davon durchdrungenen Gemüthes aussprechen.

Auf eine würdige Weise ward die Charwoche Sonnabends mit dem Requiem von Mozart beschlossen. Ihm voran ging der Psalm „De Profundis" von Gluck. — Wenn man auch in Mozarts Meisterwerk Manches in Beziehung auf die Auffassung anders wünschen möchte, wie z. B. das Kyrie, den Schluß vom Tuba mirum &c., so ist doch Vieles so ausgezeichnet, daß man das, was stört, bald vergißt. — Am ergreifendsten ist wol das Lacrymosa, das auch sehr gut ausgeführt wurde, was um so mehr Anerkennung verdient, da man erst einige Tage vorher sich für das Requiem entschieden hatte. Das Benedictus war ein wenig zu langsam, indeß mag es schwer seyn, das richtige Tempo hierin zu treffen, da, wenn es nur etwas an Andantino streifte, das dem Ernst des Uebrigen nicht so entsprechende Anmuthige dieses Satzes etwas zu grell hervortritt. — Es wurde sonst, bis auf ein unbedeutendes Versehen im Sopran, gut ausgeführt — Zu leugnen ist nicht, daß alle derartige Sachen, Messen &c. mit dem Raum der Kirche verbunden ganz anders wirken, denn als bloße Concertmusik — in der Kirche gewinnen sie erst volleres Leben und Bedeutung, das Gemüth wird mehr vorbereitet, von einer Gefühlsweise, Stimmung zu der andern überzugehen.

Es war denn das Osterfest herangekommen, das Fest des Erwachens, des Wiedererscheinens des Geistes, gefeiert vom Geist und der Natur. Dieser Stimmung schloß sich aufs schönste die Pastoral-Symphonie an, die höchst sinnig für den Osterabend nebst „Fidelio" gewählt war. Der erste Satz — etwas übereilt, desto gelungener die Scene am Bach. So schön hatte ich sie lange nicht gehört, man hätte das Orchester umarmen mögen. Vorzüglich waren die Bässe in den beiden Stellen, wo sie die Melodie selbstständig fortführen, eine solche Reinheit, Innigkeit im Ton, ein Zauber, ein Schmelz dem Herzen, wie man es nur wünschen kann, sie waren einmüthig bei einander. Das Orchester zeigte einmal, wie es eins der großartigsten, vielleicht das schönste in Deutschland ist. — Imposant war auch die Ausführung der beiden letzten Sätze. Gewiß, Berlin könnte Concerte haben, die denen des Pariser Conservatoriums in Nichts nachständen, wenn ein Mann, wie Mendelssohn, der schon in Leipzig gezeigt, was selbst mit einem kleinern Orchester möglich, die Leitung übernehmen wollte. Für diesen Winter ist seine Wirksamkeit allerdings noch gehemmt worden, da Liszt die Aufmerksamkeit und Börsen der Berliner in Beschlag genommen hatte.

Bei „Fidelio" spürte man hin und wieder, daß die Musik dem Orchester schon etwas zu Gewohntes war, vielleicht lag es auch darin, daß es in den letzten Tagen so viel in Anspruch genommen worden. — Leider fehlte es Frl. v. Faßmann an der Energie, die Rolle so auszuführen, wie es geschehen muß, wenn die Wirkung elektrisch seyn soll. Mit am gelungensten war das schöne Terzett im zweiten Akt „Euch werde Lohn in bessern Welten". Zum darauf folgenden Quartett hatte Frl. v. Faßmann alle Kraft aufgespart, besonders zu der effektvollen Stelle „Ich bin sein Weib". —

Ich schätze mich sehr glücklich, dieses Meisterwerk, für mich die erste aller Opern (denn man nenne eine andere, wo die Musik so heilig, so rein, so die edelsten Gefühle des Menschen ausdrückend, ist) wieder gehört zu haben. Damit war denn auch die Reihe von Meisterwerken, die schnell hintereinander zur Aufführung kamen, geschlossen, und es schwärmten wieder die Ephemeren, wie Puritaner, Krondiamanten, Nachtwandlerin &c. umher. — Als Meteorerscheinung ging Hr. Ernst vorüber, der mit seinem ausdrucksvollen Spiel Kenner und Nichtkenner entzückte. Wie er aber den Carneval von Venedig immer wieder spielen kann, wie das Publikum darnach unaufhörlich verlangt, ist mir ein Räthsel. Auf mich hat es einen widerlichen Eindruck gemacht. Das ist mehr als Die Bullsche „Das Publikum ist ein Elephant, den man mit Kanonenkugeln kitzeln muß". Man denkt dabei an Jean Pauls: „Hebe noch etwas dem Spießbürger empor am Ohr, so ists zwei, höchstens dreierlei: 1) wenn aus einem hallenden Pianissimo plötzlich ein Fortissimo wie ein Rebhuhn aufflattert, 2) wenn Einer, besonders mit dem Geigenbogen, auf dem höchsten Seile der höchsten Töne lange tanzt und endlich von neun Kopfunter in die tiefsten herunterstürzt, 3) wenn gar beides vorfällt. Zu solchen Punkten ist er sehr mächtig, sondern schweigt nur Lob." — Freilich müssen's alle Virtuosen jetzt so treiben, um Aufsehen zu erregen, denn auch Liszt spielt Beethovens Compositionen meist so, daß er damit frappirt, und hiermit, meint das Publikum, sey ihm der wahre Geist erst aufgegangen.

Köln am 15. Mai 1842.

Verehrter Hautmann, Meier.

Nicht von Concerten, Opern, nicht was heute, gestern geschah, oder morgen, übermorgen so Gott will geschehen wird, nicht ob gestern Euch die besser pff, sang, strich oder Walzte — — kurz keine Tagesnachrichten für diesmal, sondern einfach etwas Näheres über die Lebendum-

hältnisse von dreien jungen Künstlern, die das Geschick vieler Anderer theilen, welche noch nicht so weit gekannt sind in der großen Kunstwelt, als zu seyn sie verdienen, weil das böse Geschick ihnen überall Hemmnisse entgegen stellte. Ich meine die Herren Derkum, Hartmann und Weber hier, die, ohne Brüder zu seyn, wie in ihrem freundschaftlichen und einflußreichen Wirken erscheinen wie ein Kleeblatt von Gebrüdern Müller.

Franz Derkum, 1812 in Köln am Rheine geboren, wo seine Eltern in ununterbrochener Reihe die Tonkunst üben, erhielt schon durch seinen Vater Unterricht in der Musik und spielte bereits etwas Geige, als dieser, den fünf Jahr alten Knaben hinterlassend, starb. Freunde und Gönner des Verstorbenen, oder unbemittelten Künstlers nahmen sich des hinterlassenen Waisen an und ließen ihn die unteren Stadtschulen besuchen. Als der Knabe sein zwölftes Jahr erreicht hatte und die Gönner theils gestorben, theils weggezogen waren, mußte er durch Tanzmusik in Köln und den umliegenden Flecken notdürftig seinen Unterhalt zu gewinnen suchen. Wie sehr aber auch solcher Erwerb geeignet war, alle seine edleren Keime zu ersticken und die besseren Fähigkeiten zu unterdrücken, so ließ Franz sich nicht dadurch von seiner Bahn ablocken. Rastlos suchte er Bildung nach allen Seiten hin zu erhalten, besonders in der Kunst sich zu vervollkommnen. Als Geiger erregte er bald die Aufmerksamkeit des kölnischen Kunstgönners Breidenbach, und trat durch diesen empfohlen in das Städtische Orchester der Bühne, im Jahre 1828. Dann ins Orchester des Domes 1831. Gönner, die er sich durch sein Talent erwarben, unterstützten ihn, daß er später nach Dessau gehn, und sich unter Schneiders Leitung in der Musikwissenschaft gründlicher bilden konnte, während welcher Zeit er sich auch unter Andern noch als Geiger mehr vervollkommnete. Im Jahre 1833 kehrte er nach Köln zurück, seine Stelle mit Glanz wieder im Orchester einnehmend, als Lehrer allgemein gesucht und beliebt; wo er noch im Jahre 1839 sich mit Hartmann, Breuer und Weber zum niederrheinischen Quartett verband, das seit der Zeit sich einen ehrenvollen Ruf erworben hat. Als schaffender Künstler hat Derkum sich in einer Messe, mehreren Quartetten, Ouvertüren und Liedern versucht, welche größtentheils nur im kölnischen Kreise erschollen, nicht durch den Druck bekannt geworden sind, am ausgezeichnetsten, ich möchte sagen unerreicht, steht der junge Tonsetzer in einer Art komisch-satyrischer Musik, in welcher er auf geistreiche Weise die Tonmalereien der neuen und neuesten Zeit lächerlich macht. Er schrieb dieselbe bisher in Ouvertürenform zu den sinnlichen kölnischen Faschingsspielen und zwar 1840 die Schlacht bei Nisib und 1841 die Sommernacht, welche ganz Köln entzückten, aber nicht aber das Mißfällige erregten, was diese Werke mit ihrem gesunden derben und dabei oft feinen Humor wohl verdient hätten. Aus denselben geht klar hervor, welches Talent der junge Künstler für die komische Oper besitzt, der er sich auch in neuester Zeit zugewandt haben soll, in der er sein Glück machen muß, wenn er für die Sängerinnen so zu schreiben lernt, wie er es bereits für das Orchester gethan hat.

Franz Hartmann, geboren 1809 in Coblenz, wo sein Vater vor der französischen Staatsumwälzung an der kurfürstlichen Capelle angestellt war, erhielt schon als Knabe von diesem Unterricht im Geigenspiel, und ward, als er bei einem dort stattfindenden Concerte Gelegenheit hatte, vor Ludw. Spohr spielen zu können, von diesem Meister ausgezeichnet und aufgemuntert, sich weiter fortzubilden. Der freundlichen Anerbietung Spohrs, nach Cassel zu kommen und dort sich unter seiner Leitung zu vervollkommnen, leistete er 1826 Folge; lebte ein Jahr in Cassel, machte dann schon eine größere Kunstreise, und lebte über ein Jahr in Hamburg, der ernsteren Kunstrichtung des Deutschen Nordens huldigend, und dort die Werke unserer großen Meister und ihren Vortrag studierend. Später ging er als Vorgeiger des Orchesters nach Frankfurt am Main, wo er unter Guhrs Leitung sich noch mehr und fester durchbildete, und erst um seiner Militairpflicht Genüge zu thun, nach Coblenz zurückkehrte, wo er unter den Hautboisten des 25. Regiments (Capellmeister Engelmann) seine Dienstzeit begann, die in Cöln 1833 endete. Dort fand er dann als erster Geiger am Theater und im Dome eine passende Stellung, in der er im Jahr 1839 mit Breuer, Derkum und Weber, nach Vorbild der Gebrüder Müller, das niederrheinische Quartett stiftete, dessen erste Geige er übernahm, und als dessen Director er große Verdienste um Einführung und Schätzung guter Kunstwerke sich erworben.

Franz Weber, geboren 1805 in Köln, wo sein Vater als Orgelbauer die allgemeine Achtung in reichem Maaße genoß. Als Knabe besuchte er die Stadtschulen, und ward durch den Geiger Bürger, damals einer der geschätztesten am Rheine, zum Geiger, durch den Vater zum Clavierspieler herangebildet. Noch als Knabe ward er Organist an der Kirche St. Georg, fühlte aber bald, daß es etwas Höheres in der Kunst gebe, als was am Rheine gerade zu hören, zu finden war. Sein Sinnen und Trachten war nach Berlin gerichtet, wo er die Jahre 1828 und 1829 mit rastlosem Eifer unter Bach, Klein, Rungenhagen und vorzüglich unter seines Landsmannes Bernhard Kleins Leitung sich in den verschiedenen Zweigen der Tonwissenschaft ausbildete. Früher hatte er schon unter dem Bruder des letztgenannten Joseph Klein in Köln eine tüchtige Vorschule durchgemacht. Von Berlin zurückgekommen ward er im Jahre 1831 Domorganist, als welcher er noch immer segensreich fortwirkt, unter die besten Künstler des Rheinlandes gezählt werden, als den einzigen man Ruf und Ausbildung in der katholischen Kirche angesehen werden kann. Im Jahr 1835 stiftete Weber, nach Vorbild der Berliner Singakademie, in der er nach Kräften mitgewirkt hatte, die Kölner Singakademie, und legte in diesem Institute zu den bereits bestehenden rheinischen Tonfesten, was Köln anbelangt, einen tüchtigeren Grund, verbreitete in allen Kreisen der Stadt Geschmack für gediegenere Kunstwerke, die meist nur dem Namen nach bekannt waren. Im Jahre 1839 stiftete er mit seinen Freunden Hartmann, Breuer und Derkum das rheinische Quartett, in welchem er die Bratsche übernommen. Als ausübender Tonkünstler ist er wie Hesse zugleich Organist und Clavierspieler, und einer der ausgezeichnetsten am





des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. | Nr. 24. | 16. Juni 1842.

Kritik.

Wien bei Tobias Haslinger: Saul und David. Dramatisches Oratorium von Christian Kuffner. In Musik gesetzt und Sr. Maj. Ferdinand I. Kaiser von Oesterreich ꝛc., allerunterthänigst gewidmet von Ignaz Aßmayr, K. K. Hof-Vice-Capellmeister. Op. 40. Partitur. Pr. 20 fl. C. M. oder 24 fl. rhein.

Theile ich zunächst den historischen Inhalt der Dichtung mit. Es beruht derselbe auf jener alttestamentlichen Sage, wornach David, als Saul, der erste König Israels, wegen des Ungehorsams, den er dem durch den Mund seines Propheten Samuel ihm gewordenen Heiligungen Gottes geleistet hatte, und wegen seiner fortgesetzten Verachtung alles aufrichtigen Gottesdienstes in eine, von den folternd-sten Gewissensbissen begleitete tiefe Geisteszerrüttung und schwere Gemüthskrankheit verfallen war, denselben durch sein ausdrucksvolles Harfenspiel wieder davon befreit und dadurch den ersten Grund zu seiner nachmaligen hohen Würde gelegt haben soll, indem der König, gerührt ob solcher magischen Kraft des Jünglings, diesen nicht allein königlich beschenkte, sondern ihm auch seine Tochter Michal, welche schon längst eine heimliche Liebe zu dem holden Harfenspieler gehegt hatte, zur Gattin gab und dadurch ihn zum Nächsten in der Reihe seiner Räthe und zu einem der ersten der Reichsedeln erhob. In Begleitung seines Sohnes Jonathan und seines ersten Feldobristen Abner kehrt König Saul aus dem Zuge gegen die Philister ꝛc. nach der Stadt Gilgal zurück, und in der Nähe derselben angekommen bricht das Heer aus in den begeistertsten Triumphgesang, und das Volk, die Königstochter Michal und den Propheten Samuel an seiner Spitze, tritt ihm entgegen, um zu preisen ihn ob des großen Sieges, den er errungen, als König ihm aufs Neue zu huldigen und alle Zeichen der Ehrfurcht und Ergebenheit, wie der Freude über den verliehenen Frieden ihm darzubringen. Doch, während diese Pflicht und des Gefühls ersten Ausdruck, geziemt es sich, der zweiten, höchsten auch zu gedenken und dem, welcher der Herr ist aller Welten und in dessen Hand allein liegt das Geschick der Völker und der Thronen, im heil'gen Opfer, bei dem des Siegesliedes Schallen schweigt und die Schwerter und Speere ehrfurchtsvoll sich senken, den schuldigen Dank zu bereiten. Geschmückt wird der Altar und auf des Weihrauchs Opferduft mag des Gebetes frommes Wort emporsteigen zu des Himmels Höhen. Doch! rast siegestrunken und im Uebermuth maaßener Macht oder neidverfüllt, eifersüchtsvoll, daß er der Huldigung Glanz und Ruhm mit einem Andern noch, und wär' es Elohah selbst, theilen soll, der Saul:

> „Halt ein! Der eigenen Kraft
> Verdank' ich meinen Sieg.
> Nicht fremder Hülfe, nicht Elohah selbst!
> Der kühne Geist — er ist mein Gott!

Welche Abtrünnigkeit! welcher Frevel! welche Gotteslästerung! — Ernst hält der Prophet Samuel und selbst Jonathan der Sohn, sie ihm entgegen, erinnernd an die Pflicht der Menschheit, von Oben an, was ihr wird, dankbar zu empfangen — vergebens jedoch —

> „Mein war der Sieg, mein sey des Sieges Frucht!
> Mein Siegesmahl beginne sich sogleich
> Mit Freudenklang, an Gold und Silber reich!“

spricht Saul, und wie Jene ihn mahnen, er möge dem Volk die Vollbringung frommer Pflicht, und mag Elohah wohl des Himmels Herr noch seyn, des Volkes Herr ist er, dess' Geheiß erfüllet werden muß, wenn er will, daß ihm erst der Preis, dann Gott were gebühren, was das Volk ohn' sein Bekümmern ihm darzubringen nöthig finde.

> „So weiß dann und zittre, Saul!
> Es doch dein Glück sich nun erfüllte
> Es soll nicht seyn dein neuer Sieg“ —

Hält darnach im schweren Fluch begleitet des Propheten Stimme ein, weissagend ferner, daß des Königs böser Geist erwachen und nicht mehr von ihm weichen werde, emporsteigend schon vom Schooß der Nacht, Verzweiflung im Gefolge: denn wer Jehova verhöhnt, ist gottlos, ohne Gott da, was von diesem ob sich wendet, auch verlassen ist von ihm und Preis gegeben allem Unheil tück'scher Elemente. Das Volk zittert ob des furchtbaren schweren Fluchs und fleht Jehova selbst in erhabenen Worte an, ihn nicht in Erfüllung gehen zu lassen. Allein kaum hat Samuel weiter mit prophetischem Blick, dem liegen seines Lebens in der Zukunft schleierumhülltem Buche gelesen, daß Saul's Königsthron untergehen und ein Jüngling aus der Zahl der Hirten, hold, fromm, schön und mild, dessen Saiten-spiel und lieblich schöner Himmelsgesang alle Rahme begeistere und entzücke, Israels erhabenen Thron besteigen

werde, und ich dann sterbend hingesunken in den Staub, als sich jetzt nach schon die Nacht herabsenkt auf die Erde, die Todesbeschwörerin Endor vor den Augen der Umstehenden hinschreitet und Saul mit deren Anblick ein unheimlicher Schauer überfällt, der ihn erst toben und rasen läßt, kämpfend mit dem bösen Geiste, dann aber zu einer düsteren Schwermuth übergeht, aus welcher zum Jammer seines Hauses und seines Volkes keine Macht und keine Mittel ihn wieder aufzurichten vermögen, ja die aufsteigt bis zu einem Zustande, dessen Ende selbst den Tod des Herrschers erwarten macht, bis Jemanden endlich den jungen Hirten gefunden, von dessen Wunder wirkendem Saitenspiel so manche Sage schon in Israel sich verbreitet hatte, daß selbst zu seines Königs Throne die Kunde davon gedrungen war, und dieser nun in süßestem Gesange, dessen Worte David selbst Geschichte ahnungsvoll enthalten, den Schleier, der sich über dessen Seele gesenkt, wieder lüftet, durch des Herzens reinste Stimme auch das Herz ihm wieder bewegt, zur Reue und Buße mit des Tones und des Wortes Allgewalt ihn bringt, und so dem Haus und Volke seinen Herrscher wieder gebend, den Trost des Lebens und dem Himmel eine verirrte Seele sich auch des Höchsten Lohnes würdig macht. Hoch steht der Mensch — singt der Hirt — über allen Menschen steht der König, doch hoch über aller Erdenthrone Glanz strahlt Gottes Thron im Sternenkranz, und nur der edle Fürst, mit dem der Gott noch ist, gleicht auch dem Baum am Silberquell. Weh mir! — stößt zur Reue weich Saul schon aus — was soll ich thun? —

> „Warum hat Gott verlassen mich? —
> Bin ich von ihm Gott auf Erden mehr?
> War ich dem Höchsten selbst zu hoch?
> Bin meine Größe ihm zu groß? —"

Nein, Saul! nur als du aufhörtest, in Demuth herrlich zu sein, hört auch Gottes Gnade für dich auf, mit der du vordem schlugst aller Götzendiener Schaar, den Frieden hielt der Burg zu (?). Und kaum dieses Wortes Lehr' in frisch erneuerndem Geiste vernommen, kann mit Aufrichtigkeit der unglückliche König ausrufen:

> „Mir Strafe des Himmels fällt auf mich.
> Aus meiner Seele möchte ich sie finden, reiser
> Gott nimm mich wieder gnädig auf!"

Friede — antwortet das Volk — Amen! und Thränen rollen, dem gerührtesten Herzen entströmend, über des Königs Wangen, denn „er kann und darf wieder beten" — Aber wer ist der Hirte? der wunderbar holde Jüngling, der durch den Klang zwischen Kunst solche Allgewalt über Herzen hat? — Es ist David, der bei seinem ersten Erscheinen schon Michal, die Königstochter, erfüllt von dem längst im Haine und auf der Flur sie gehorcht, und zu dem eine namenlose Liebe sich in ihr Herz geschlichen. So sey der Dank, den Saul ihm schuldet, auch dadurch denn ihm dargebracht, daß er ihn gleichstellt den Edelsten in seinem Reich und daß er — um das Beste ihm zu geben, was er zu geben hat — zunächst ihm seine und dann der Tochter Hand auch reicht.

Das die Geschichte des Oratoriums oder vielmehr der historische Gegenstand seiner Dichtung. Wir fühlten den durchaus romantischen Boden, auf welchem derselbe sich bewegt, das lyrisch-romantische Gepräge, womit er bei fast jedem neuen Zuge auch zu einem neuen lyrischen Erguß anzuregen scheint, ohne in charakteristischer Beziehung dadurch nicht abzuweichen, als etwa die Form einer Legende, Ballade, und die Frage, woher demnach der Titel „dramatisches Oratorium"? drängt sich dadurch unwillkürlich, ja um so unabweislicher auf, als ein Oratorium an und für sich schon als der dramatischen Gattung und Form angehöriges Kunstwerk ist oder seyn soll, und als der prädicirte Zusatz somit unmöglich als ein Pleonasmus erscheinen dürfte. Ich glaube, der Hr. Verfasser nannte das Oratorium ausdrücklich ein dramatisches, indem er den Begriff dieses Wortes aus von seiner ursprünglichsten Seite und Beziehung auffaßte, und indem er eine etwas neue Richtung andeuten wollte, in welcher sich dieses Werk offenbar von jedem oder doch den meisten andern (uns gewöhnlichen) Oratorien wesentlich unterscheidet. Verstehen wir in der Regel nämlich unter Oratorium eine solche lyrisch dramatische Dichtung, welche, ihrer Gegenstände meist aus der biblischen oder überhaupt Religions-Geschichte wählend, nicht in wirklicher Aufenweise oder im Allgemeinen dessen, das der Stoff an solcher angehört, sich bewegt und nur nach Seite seiner innern Bedeutung das dramatische Element dergestalt in sich aufnimmt, daß dadurch verschiedene Charaktere sich bilden, welche der Handlung selbst sich überhebend nur in dem Ausdrucke der durch diese — deuten wir sie jetzt — erzeugten Gefühlseinwallen oder so eben handelnde Personen gleichsam mitschwimmen, so schreitet das vorliegende unbedenklich und weit über diese aus solche Grenzen der dramatischen Form hinaus, tritt unmittelbar in die Scene und entfaltet, fordert es deshalb auch nicht die eigentliche Handlung, doch von daher den wesentlichen Moment, auf welchem das Verständniß des dramatischen und historischen Zusammenhangs beruht. Es wird Niemand z. B. die poetisch-dramatische Anordnung gleich des Introitus, wo Saul die Huldigungen des Volkes empfängt, dergestalt oder mit der vollen Klarheit der Anschauung in sich aufnehmen, wenn er sich nicht denkt, daß gleichzeitig das Volk versammelt ist und auch Saul mit seiner Begleitung wirklich in der Scene erst. Er möchte zu oder dem Ende des Oratoriums sagen (nun selbst im Werk), da sonst weniger in den einzelnen Hymnen, Triumphgesängen u. Dachs Personen, was dramatisch zu wirken im Stande wäre. Dadurch theilte der Verfasser die Dichtung auch förmlich in zwei Hauptteile und diese schon von außen wieder in einzelne Scenen ein, wenn er auch in den Überschriften sich des Ausdrucks nicht bediente. Zum Beweise die Anordnung selbst. 1. Abtheilung, 1. Scene: der Schauplatz ist eine freie Gegend mit der Stadt Gilgal im Hintergrunde und an einer Seite von Felsen, Aussichtspunkte. Saul, Jonathan und Abner treten auf und ihnen folgt das Heer der Israeliten. Auf das schon versammelte Volk folgend beginnen die Triumphe- und Festgesänge. 2. Scene. Auch das schöne Geschlecht will daran Theil nehmen und Michal kommt mit weiblichem Gefolge, dem Königl. Paare den Willkomm dar-

weichend. 3. Scene: das Volk schreitet zum Opfer, Saul verblutet [illegible] auf Jehovas Rache. Das Volk schreckt zurück. 4. Scene: Heftiger Streit zwischen Saul, Jonathan und Samuel darüber, der zum Entsetzen des Volks mit einer Verfluchung des Königs von Seiten des Propheten endet. 5. Scene: Samuel bricht in Begeisterung aus und verkündet das Ende des Königshauses, worauf er niederstürzt und stirbt. 6. Scene: Nacht wird bewölkt und der Todtenbeschwörer tritt auf, durch ihre Erscheinung das Finale vorbereitend, in welchem nun Saul nach seiner Weise über den Propheten tobt und flucht, während das Volk wehklagt und endlich dieses Volk auffordert, den Jüngling aufzusuchen, der nach Jeovas Verheißung aus der Sonne zum Königsstuhle aufsteigen werde, damit er ihn bei Zeiten sich aus dem Wege zu räumen vermöge, und zu ihm endlich das Volk sich zerstreut. II. Abtheilung. 1. Scene: Der Schauplatz verwandelt sich in das Thal Sinzosch bei Bethlehem. Es ist früher Morgen. Hirten führen ihre Heerden auf die Weide und singen dabei frohe Morgenlieder. David liegt allein auf einem Hügel betet zu Gott und erzählt dann von einem Traume, den er in der letzten Nacht gehabt, und wobei ihm ein Greis [illegible] habe, ihm verheißend zugleich, daß er zum König von Israel ausersehen sey. 2. Scene: Jonathan kommt und sucht David, den berühmten Sänger und Harfenspieler. Die Hirten zeigen ihm denselben, und er fordert David, nachdem er ihn begrüßt und seine Kunst gelobt hat, wozu David bescheiden einstimmt, auf ihm zu folgen, was derselbe auch unter dem Glückwünschen seiner Cameraden thut. 3 Scene: Der Schauplatz verwandelt sich in einen Saal der Königl. Burg, wo Saul schlummernd auf einem Ruhebette liegt. Jonathan kommt mit seiner Schwester Michol, unter Begleitung einiger Dienstleute, und Beide wehklagen über des Vaters gestörten Zustand. Jonathan vermag übrigens noch nicht alle Hoffnung auf Rettung aufzugeben, denn er ist so glücklich gewesen, David zu finden, der hinter einem Vorhange mit der Harfe im Arme weilt. 4. Scene: Der Vorhang wird weggezogen. Michol sieht und erkennt David als den Gegenstand ihrer längst gehegten Liebe, worüber Jonathan begreiflich sehr erstaunt. 5. Scene: Saul erwacht über die Unterhaltung, fährt wüthend auf und äußert [illegible] schreckliche Züge der Geistesverwirrung und eines gepeinigten Gewissens, daß seine Kinder sowohl als die gegenwärtigen [illegible] den Himmel um Erlösung oder Heilung bitten. 6. Scene: Da schlägt David an die Saiten und der König lauscht über die himmlischen Klänge. Jonathan fragt, wer der Jüngling ist. 7. Scene: David muß vortreten, und Alles fleht zu Gott, dem Jüngling die gehoffte Wunderkraft zu verleihen. Die Bitte wird zur Freude Aller erhört. David singt und schildert das Schicksal Sauls, ohne ihn zu nennen; das ergreift diesen und der Sieg der Kunst ist vollendet (Finale), wie vorhin beschrieben.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Berlin am 26. Mai 1842.

(Schröder-Devrient. Hugenotten. Verschiedenes.)

Meyerbeers „Hugenotten" gingen endlich auf unsrer Königl. Hofbühne in Scene und erfüllten vollkommen die großen Erwartungen, mit welchen das Publikum ihnen längst entgegen gesehen hatte. Die Ursache der langen Zögerung war einzig der Mangel an darstellenden Kräften, woran unsere Oper bis dahin in einem Maaße leidet, daß selbst die bescheidenste Anforderung, wie sich solche hier und gewiß des außerordentlichen Aufwandes, der auf das Institut gemacht wird, zu bilden im Stande war, kaum erreicht. Erst nachdem man die Schröder-Devrient von Dresden für die Parthie der Valentine hatte kommen lassen und dieselben damit zugleich einen größeren Cyklus von Gastrollen geschlossen, ward die Aufführung einigermaßen in der gebührenden Ahrenhaftigkeit möglich. Es ist natürlich, daß dieser Vorgang alles frühere Interesse an den Leistungen dieser Künstlerin aufs Neue und in um so gesteigertem Maaße zwar anfachte, als jedes Moment der Vergleichung, das ehemals sich hier demselben darbot, in gegenwärtiger Zeit verschwunden zu seyn scheint, und unsere Journale nehmen daher von da noch mit der Gelegenheit, sich in Auffassungen der Kunst und Kräfte dieser Sängerin zu ergießen und zu erschöpfen. Welche Ungereimtheiten und Unrichtigkeiten über ihre Lebensverhältnisse und namentlich ihren Bildungsgang dabei aufs Neue zu Tage gefördert werden, läßt sich bei der [illegible] der Frage. An diesen journalistischen Bilsuarten [illegible] als Originale sehen, solche denken, und Sie wollen deshalb erlauben, daß ich noch in Ihrem [illegible] einmal eine [illegible] Skizze niederlege, die, weil sie sich auf durchaus authentische Quellen stützt, wenigstens in Ansehung der Facta Bemühung für die erstmals richtige Biographie der Künstlerin werden dürfte, wenn ich das Weitere auch gern als bloß meine Ansicht von den Leistungen und Talenten derselben betrachten lassen will.

Daher bin ich bei solchem Beginnen mit allen hiesigen Bewunderern der Schröder-Devrient vollkommen einverstanden, daß dieselbe jetzt die größte deutsche dramatische Sängerin, ja, da die Pasta als zurückgetreten zu betrachten ist, die Malibran todt, und noch kein neues großes dramatisches Talent irgendwo bekannt geworden, wohl gegenwärtig auch die größte in Europa dasteht. Im Verhältniß zu ihren berühmten früheren Zeitgenossinnen Sontag und Schechner erscheint sie aber als Sängerin an sich weit hinter der ersten, in Hinsicht der Stimme weit hinter der zweiten zurück, übertrifft dagegen beide eben so weit an Qualität des mimischen und plastischen Spiels, und ist im Ausdruck des Gesanges seelenvoller als die Sontag und nicht weniger erhaben, aber weniger mächtig, als die Schechner. Alles in Allem gerechnet, möchte sie beide wohl der Kunst nach auf einem Range mit den Genannten stehen, wenn auch

die Welt, welche nur die Wirkung schätzt, den Ursachen nicht nachfragt, günstiger für ihre Rivalinnen urtheilen mag. — Wilhelmine Schröder-Devrient ist am 6. Dezember 1805 (nach eigener Angabe) zu Hamburg geboren. Die Kunst ward ihr Erbtheil im eigentlichsten Sinne des Worts, denn ihre Mutter ist die berühmte tragische Schauspielerin Sophie Schröder, welche sich rühmen darf, eine Zeitlang den Gipfel der dramatischen Leistungen in Deutschland zu bilden. Auf eigenthümliche Weise scheint der Genius der Kunst die Namen und Familien zu lieben, aus deren zwischen Morgen sich der ganze Sangerin bildet. Denn Schröder wie Devrient sind gleich glänzende Namen in der Geschichte der dramatischen Kunst, und noch jetzt bewahrt der jüngere auf mehreren Bühnen Deutschlands die vorzüglichsten Darsteller. Hat jemals ein günstiges Omen, eine Constellation der Nebenbedingungen, wenn wir so sagen dürfen, Wort gehalten, so war es bei Sophie Schröder-Devrient. Beruhigt scheint der Wille leitete dieses Wesen des Geschicks Folge, und bildete was die Umstände andeuteten, die Natur wirklich zum wahren, bewußten Besitz des Geistes aus. Sie wurde so durch Anlage und Erziehung eine Künstlerin, die mit dem Zügel des scharf einsichtigen Verstandes das flüchtige Roß künstlerischer Begeisterung beherrschend, die höchsten Ziele fegend erreichte.

Schon von der Wiege an wurde sie der Muse an die Brust gelegt, oder später, um uns in einem andern Bild auszudrücken, als Kind bereits an ihrem Altar. Im fünften Jahre nämlich betrat sie die Bühne schon als tanzende Amorine (zu Hamburg) und entzückte durch kindliche Anmuth, und im zehnten war sie Mitglied der eben so durch den hohen Reiz seiner Darstellungen und Gruppen berühmten, als durch die frühe verabscheuungswürdige Entsittlichung der heiligen Kinderwelt berüchtigten Kinderballets zu Wien, aus dem freilich die Muse des Tanzes die bezauberndsten Darstellungen zu ihrem spätern Tempeldienst empfing, wie Mme. Taglioni, die Geschwister Elßler, die St. Romain und viele andere. Der Beruf der Mutter verfolgte unserer Künstlerin eine edlere Bestimmung. Sie ward für das höhere Schauspiel ausgebildet, und betrat 1819, also im 15. Jahre, zum erstenmal die Bühne in einem der ersten Dichterwerke Racine's Phädra, in welcher sie als die holde jugendliche Aricia auftrat, eine Rolle, zu der ihr ganzes Aeußere sie geschaffen hatte. Denn sie besaß, noch eine jugendliche Knospe, damals jene zarten Formen der Gestalt, die man Psyche beilegt, und die dem Wesen der Aufgabe wohl entsprachen. Ihr blondes Haar, blaues Auge, die Weichheit ihrer Sprachtöne, waren ebenfalls glückliche Züge zu dem Bilde. Andere ihrer ersten Versuche gehörten auf gleiche Weise dem Gebiet der höchsten Tragik an; so spielte sie Beatrice in der Braut von Messina, die Ophelia und ähnliche Rollen. Es ist ungemein wichtig für ihre spätere musikalische Entwickelung, daß ihre Bildung diesen Gang nahm, wodurch sie sogleich einer höheren Sphäre der Kunst zugewiesen wurde, die Ueberzeugung als gewisse Thatsache gewann, daß nur die höchsten Richtungen wahrhaft würdige seien. Sie durch von der Berührung des Gemeinen entfernt, erhielt, wenn wir so sagen dürfen, eine adelige Kunsterziehung, gegen die nur zu viele unserer Sängerinnen, die im gemeinen Dienst des Chors, höchstens des Statisten, nach und nach aus dem Vorzimmer in das Boudoir gelangten, und daher auch niemals etwas weiteres wurden, als Zofen in Damenkleidern. Wilhelmine Schröder-Devrient wurde zuerst in die heiligsten innern Räume des Tempels geführt, dessen Dienst sie sich weihen sollte, daher erschien ihr Beruf von vorn herein in einem höhern Licht, und behielt diesen reineren Abglanz selbst da, wo sie ihn später mit den Wünschen der weltlichen Menge zu vereinigen suchte. Mit den Anschauungen, die die Darstellung einer Aricia, Ophelia, Beatrice ihr von dem Wesen der dramatischen Kunstleistung überhaupt gegeben hatten, empfing sie ein Jahr später die zweite Weihe ihres Künstlerberufs, die musikalische. Sie trat am 20. Januar 1821 als Pamina in der Zauberflöte auf. Insgemein erscheint die Sphäre der Sängerinnen als eine tiefere, welche der sinnlichen Welt angehörig, wie die der Schauspielerinnen gewissermaßen die Mittelstufe zu der ganz sinnlichen der Tänzerinnen bildend. Die Auffassung der Masse scheint eine solche Ansicht allerdings zu rechtfertigen. Allein wesentlich ist diese Eigenschaft dem Gesange so wenig, wie die Oper überhaupt. Die Leistungen des Sängers, welche unter durch Mittel, die der Sinnenwelt angehören, erreicht werden, lassen sich völlig auf die Höhe der Schauspielkunst, die wesentlich durch den persönlichen Gedanken getragen wird, erheben, wenn eben das Element des Gedankens darin, so weit es ihm gebührt, zu seinem Recht kommt. Dies ist in demselben Maaße der Fall, wie Gluck seine Opern im Ganzen der Sophokleischen Tragödie, Mozart seinen Don Juan dem Göthe'schen Faust und den Shakspeare'schen Dramen gleichgestellt hat.

Deshalb war die Vorschule der Schauspielkunst so folgenreich für unsere Sängerin, weil sie, einmal in dem Gebiet des Geistes erzogen, sich gedrängt fühlte, in ihm dem der Musik zu einem unauflösbaren Reiche zu vereinigen. Dadurch erhielten ihre Darstellungen eine andere Unterstützung des Schwerpunkts, so gut wie in der physischen Welt ein auf zwei Punkten getragener Körper anders und fester basirt ist, als einer, der sich nur auf einem Punkte in die Schwerpunktslinie unsicher erhält. Die ganze Lage der Aufgaben wurde oft verändert, und es ist als ein Hauptverdienst der Künstlerin zu schätzen, daß sie mit so richtigem Blick aus der umgestalteten Natur ihrer Darstellungen auch auf die Nothwendigkeit schloß, sie von andern Standpunkten anzuschauen. Der Unterschied zwischen ihr und andern stellt sich am besten in einer Ansicht dar: „Sie ist eine singende Darstellerin, während andere darstellende Sängerinnen sind." Doch gehen wir vorläufig auf ihre Lebensgeschichte, auf die historische Entwicklung ihrer Kunstbildung zurück. Pamina war eine Rolle, die ihrer Jugend ganz besonders zusagte. Sie erweckte die schönsten Hoffnungen durch die gelungene Auffassung dieses von Mozart mit wahrhaft kindlicher Unschuld gezeichneten Charakters. Vielleicht wurden große

Erwartungen nie grösser erfüllt, als bei ihr. Ihre nächsten Debutrollen waren Emmeline in der Schweizerfamilie (eine Parthie, die noch lange eine ihrer liebsten und besten blieb), und Marie in Gretry's jetzt von der Bühne verschwundenen Oper Blaubart, eine für das Spiel besonders dankbare Aufgabe. Jugend, Schönheit, Talent der Künstlerin mußten alle Herzen für sie gewinnen, doch dem glücklicher prüfenden Blick blieb es auch nicht verborgen, daß diese Naturgaben durch eine sorgfältige Pflege entwickelt waren. Als geistige Schülerin hatte ihr natürlich vorzugsweise ihre Mutter gedient, die sie, nächst der von den Meisten so sehr vernachlässigten Mimik der Schauspielkunst auch die höhere Ausbildung, die zum Begreifen der Aufgaben führt, anleitete. Allein auch in musikalischer Hinsicht war sie nicht vernachlässigt worden, sondern man erkannte eine gute Grundlage schon in ihr. Den Grund dazu hatte, was in musikalischen Anfängen abhängt, ein Lehrer Namens Brünnwald gelegt, ihren eingehenden Gesangunterricht erhielt sie von dem Italiener Mozatti. Späterhin soll der verdienstvolle Miksch in Dresden ihr auch durch seine vielseitige Erfahrung nützlich gewesen sein; am meisten aber hat sie wohl durch die Aneignung von großen Vorbildern, die dem Sinne der [illegible] überall erkennbar [illegible] wird, gewonnen, wie denn in den letzten Jahren besonders die italienische Schule, welche Rubini, Lablache, die Pasta und Malibran in Paris und London vertraten, von Einfluß (aber nur ein bedingt günstiger, wie wir weiter hin sehen werden) auf sie gewesen ist.

Die edle Gluth der Leidenschaft, zugleich der Grad der Kraft, welchen die Künstlerin in ihren bei Darstellungen entwickelt hatte, führten ihr eine andere großartige Aufgabe zu. Zum Geburtstage des Kaisers ward Beethovens Fidelio neu einstudirt, und ihr die Leonore bestimmt. Sie hauchte diesem Charakter eine solche Gluth ein, hob ihn durch die Schwingen der Begeisterung zu einer solchen Höhe, daß sie, so unvergessen ihre Vorgängerin, Anna Milder, auch mit so mächtigen Mitteln diese durch ihre wundervolle Stimme und edle Gestalt begabt war, doch diese weit überflügelte. Wie ein großer Sieg welcher führt, und dem Feldherrn größeren Ruhm verschafft, als hundert kleine Vortheile, die vielleicht mit mehr Beharrlichkeit, Muth, ja selbst geistiger Kraftanstrengung errungen sind: so hob auch ein solches Kunstresultat plötzlich zu einer strahlenden Höhe empor. Was war es mit unserer Künstlerin. Wien jauchzte ihr Beifall zu der durch ganz Deutschland wiederhallte. Sie fühlte jetzt, daß sie auf ihre Macht bauen konnte. Im Jahr 1823 trat sie eine Kunstreise an, die sie auch nach Berlin führte, wo damals die Oper in ihrer Blüthe stand, indem Talente (und dieses ihre großartigste Stimmung) wie die der Milder, Schulz, Seidler, Bader u. a. m. gerade in der frischesten Fülle ihrer Kraft zu einem imponirenden Ganzen vereinigt waren. Dennoch erregte die junge Künstlerin durch einen Cyklus von Darstellungen das größte Aufsehen und obwohl das Gepränge theatralischer Triumphe damals noch nicht so in der Mode war, wie später bei den Erfolgen der Sontag, Schechner u. a., so wurden die Darstellungen der jugendlich reizenden, von so edlem Sinn erfüllten Künstlerin doch mit stürmischem Beifall begrüßt. Auch ihre Lebensschicksale nahmen hier einen wichtigen Wendepunkt, indem sie sich mit dem auch Berlin zugehörigen, als fast trefflichen Schauspieler so bekannten Karl Devrient verheirathete. Mit diesem gemeinschaftlich fand die Sängerin, welche sich jetzt Wilhelmine Schröder-Devrient nannte, in Dresden besonders durch Webers Vermittelung, dessen scharfer Blick den Werth dieses Kleinods erkannte, eine feste Anstellung bei der dortigen Bühne, die sie auch noch jetzt nicht verlassen hat, wiewohl sie in der neuesten Zeit den Glanz ihres Ruhmes abwechselnd außerhalb Dresden und Deutschland strahlen ließ. In Dresden, wo die deutsche Oper sehr gepflegt wurde, bildete sie sich ein vortreffliches Repertoir [illegible] und sie bereichert durch vielfältige Studien kam sie im Winter des Jahres 1825 zum zweitenmal nach Berlin, um daselbst Gastdarstellungen zu geben. Sie hatte hier eine große Aufgabe vor sich, denn das Jahr 1827 war so reich an musikalischen Erscheinungen von höchster Bedeutung gewesen, die Catalani, die Schechner, die Sontag (dazwischen auch Sabine Heinefetter in ihrer ersten Frische und Mariane Fisit kurz vor ihrem Sommerurlaube) hatten, theils gleichzeitig, theils unmittelbar einander folgend, die wichtigsten theils mehr der musikalischen, theils dramatischen Aufgaben, welche das ganze Gebiet der Oper umfaßt, so glänzend, mit so unbeschreiblichem und [illegible] Erfolge gelöst, daß ein ungemeines Maaß künstlerischen Bewußtseyns dazu gehörte, um den Kampf mit allen diesen frischen Eindrücken aufzunehmen. Die Künstlerin besaß es, und täuschte sich nicht über sich selbst. Natürlich wollte sie den Kampf nicht auf dem Terrain beginnen, wo der Feind alle Vortheile für sich hatte, sondern ihn auf ein Feld verlegen, wo auch sie ihre eigenthümlichen Kräfte geltend machen konnte. Deshalb versagte sie es so gut, in der Vestalin aufzutreten, worin Nanette Schechner ihren größten Triumphe gefeiert hatte, als mit der Sontag in einer Rossinischen Parthie zu wetteifern. Doch Spontini [illegible] seine Opern, und da er außer der Vestalin wenig wirklich dankbare Parthien geschrieben hat, so bedauerte die Sängerin natürlich auch auf ihre Wünschen, die Macht war nicht in ihren Händen, daher wurde das Gastspiel ganz gehindert und sie entschloß sich, um nicht einen vergeblichen Aufenthalt in Berlin zu haben, in der Königsstadt aufzutreten. Hier war nun freilich das Feld ihres Wirkens eigentlich gar nicht, da die ganze Anlage ihrer Rollen dem Styl, den man auf dieser Bühne gewohnt war, durchaus nicht zusagte. Allein dennoch gewann sie die Gunst des Publikums in dem Grade, daß [illegible] die ihr in den Weg gelegten Hindernisse diese Wucht nicht widerstehen konnten, sondern als die Wahl einiger Darstellungen für das Königliche Theater gelassen werden mußte. Die bedeutendste darunter war die Euryanthe, in welcher die Künstlerin eine solche Fülle von dramatischer Erfindung, eine so reiche Mimik, Plastik, und [illegible] Zauberung des Ausdrucks entfaltete, daß sie das staunende Publikum zur Bewunderung hinriß. Der Beifall, der ihr wurde,

der stürmische Hervorruf, wiederholten die Scenen des verwichenen Jahres. Der glänzende Triumph war um so rührender, als die Sontag gerade in dieser Reihe weniger Monate zwar die höchste Meisterschaft ihrer Kunst entfaltet, und überdies die reizende Anmuth ihrer Persönlichkeit, die zugleich vollendeteren technischen Entwicklung endlich nun Beliebtheit im Publikum für sich hatte, die ganz das Gegengewicht für das höchste Künstlerdienst bilden konnte, und oft genug gebildet hat. Ueberdies klangen noch die Wunderdinge der Schechner, obwohl diese die Euryanthe nicht gesungen hatte, in jedem Ohr wieder, und die Mittel der Schröder-Devrient konnten auch nicht im Entferntesten den Vergleich damit aushalten. So war dieser künstlerische Erfolg also ein reiner Sieg des Geistes, der innern Schöpfungskraft über alle die blendenden und schwerwiegenden Vortheile, welche die begünstigende Natur auf der andern Seite in die Wagschaale legt, und denen gleichfalls ein hoher Grad geistiger Belebungskraft nicht fehlte. Nur Realisirung ist das Ideal, wie das die Wälder zu besiegen, wäre nicht schwer gewesen. Man widerstehe uns indessen nicht. Wir wollen nicht behaupten, daß die Leistungen unserer Künstlerin bei ihren großen Vorzügen nun im Ganzen verbunden hätten, das gewiß nicht, allein ihre geistige Macht vermag ein gleich hohes Ziel wie jene, die durch unmittelbare Gaben der Natur so viel reicher unterstützt waren, und diese Ausgleichung des Erfolgs sagt einem Sieg der geistigen Mittel über die physischen voraus. Genug, Wilhelmine Schröder-Devrient verdrängte die Theorie mehrfach großer deutscher Sängerinnen dieses Jahrhunderts, und strahlt als der dritte Stern in einem andern aber gleich hellen Lichte an unserem vaterländischen Kunsthimmel. — Die glückliche Nebenbuhlerin der Sontag in Berlin, konnte sie auch in Paris wagen, ihr gegenüber zu treten. Gerade zu jener Zeit hatte die deutsche Kunst überhaupt einen Fuß in Frankreich festgesetzt und sich mit Entschiedenheit, so mit Glanz hingestellt, es ist nicht zu leugnen, daß wir der Sontag diese Anerkennung verdanken. Als daher im Jahr 1830 unter der Direktion des H. Röckel eine deutsche Oper auf einige Monate in Paris eingerichtet wurde, berief man auch Wilhelmine Schröder-Devrient dahin. Der Erfolg ihrer Leistungen überbot alle Erwartungen. Eine solche Art der Kunst die dem französischen Enthusiasmus so entgegenkam, hatte man in Paris theils noch nicht gekannt, theils seit ältern Zeiten her vergessen. Dazu kam, daß auch Beethovens Fidelio erst durch unsere Sängerin in Paris bekannt wurde, und bei der ächten musikalischen Bildung, die sich in solcher Stadt immer neben dem falschen Flitterglanz des Modegeschmacks findet, sogleich gewürdigt anerkannt wurde. Zeugen versichern uns, Paris habe bis dahin nicht gewußt, was theatralischer Enthusiasmus sey. In den leidenschaftlichen Scenen des zweiten Akts, welche unsere Künstlerin freilich über alle Beschreibung hinreißend giebt, wurde der Beifall so unermeßlich, daß man fürchtete, das Haus werde die Erschütterung seines Donners nicht ertragen, die Vorstellung mußte Minutenlang aussetzen, weil es unmöglich war, in der Musik fortzufahren. Dabei kam der Sängerin ihr ungemeines plastisches und mimisches Talent zu Statten, und sie wußte durch ihr wundervolles stummes Spiel inmitten des tobenden Beifallssturmes immer neues Entzücken in der Menge zu erregen. Nach solchen Unterbrechungen ertönte die Musik dann schon durch den Eingang wie Himmelsklänge und einer höheren Sphäre hinzog, und ihre Macht verdoppelte sich. So machte denn (ich wurde, scheint die Gewohnheit) das ganze Finale der Oper, welches hier nur meist sehr ausübertragene, wiederholt werden. Denn es wurde Bedürfniß, sich noch welchen, alle Fibern und Nerven in zitternder, lautender Spannung versetzenden Erschütterungen, auch diesem Erschöpfenden aber wogenden Empfindungen die Brust wieder ruhig schwellen zu lassen durch die mild sich anlegenden Klänge, durch den sich beschwichtigenden Eindruck, den die Darstellerin in diesen letzten Augenblicken in der That auf zauberhafte Weise ausübt. Jeder Ausgänge und Pinselstriche, die zu selten beachtet werden nach dem Flammenmeer der Farben, in denen sie die Leidenschaften zuvor ergehen läßt —

Man machte jetzt den Versuch, die Trägerin unseres deutschen Künstlerruhms für die französische Oper zu gewinnen, und wollte schon den für die gallische Ungeduld fast unbegreiflichen Betrug eingehn, ihr zwei Jahre zu lassen, sich ganz zu nationalisiren, damit sie in Sprache und Sein eine Französin werde. Doch dieser Plan, die ächt deutsche Künstlerinnen ordentlich ins Französische zu übertragen, und so einen Raub an unserm National-Eigenthum zu begehn, der alle Napoleonischen Kunstraubzüge noch weit überboten hätte, scheiterte glücklicherweise an dem Willen der Sängerin. Doch kehrte sie im nächsten Jahr, 1831, nach einem abermaligen Aufenthalt in Berlin, wo sie dem Publikum die reichste Gallerie ihrer Darstellungen und damals recht in ihrer glänzendsten Periode vorführte, nach Paris zurück, erregte gleichen Enthusiasmus, und wurde nun nach London berufen. Die englische Natur ist der deutschen verwandter, als die französische. Der Enthusiasmus flackert dort nicht so rasch auf, hat aber die Funken gezündet, dann sind Flammen und Gluth nachhaltiger. Die ganze Darstellung des Fidelio durch unsere Künstlerin schlug mit der Kraft des Blitzes ein. Der Erfolg war entscheidend. In England gewann Alles tief greifenden nationellen Charakter, was sich in Frankreich nur auf dem leichten Schaum der sogenannten Geschäfte bewegt, und wo dadurch versiegte. Dabei war das Verhältniß der Sängerin zu Paris auch schnell entschieden, und ein versuchter Versuch derselben, sich der italienischen Oper anzuschließen, wo die Sucht, aber große Kraft der Dilettanten schnell erkannte, daß sie in dem Gesangsreichthum der Triller und Fiorituren nicht so elegante Waare liefern, als die transalpinischen Sänger, worüber das ächte Gold ihrer Kunst völlig unbeachtet gelassen wurde. Ein solcher Versuch hatte sie siegreich die Franzosen gleichzeitig gegen das Urtheil ihres Publikums zu machen. Sie meinten, nun seyen sie durch die Zusammenstellung dessen, was sie bisher verehrten mit der neuen Erscheinung erst erkenntlich über dieselbe belehrt worden, und hätten eingesehen, daß die deutsche Waare doch

nur geringen Werth habe. Hat dagegen in England der Sturm des Meeres die Nation einmal in Wallung gebracht, so braust und wogt es lange noch. Die Engländer wurden nicht müde, die deutsche Darstellerin in großartigen Rollen zu bewundern, und da sie es durch das fleißigste Studium der neueren italienischen Gesangweise, insbesondere noch durch Rubini's Rath, sehr bald dahin brachte, auch die bedeutendsten Aufgaben Rossini's und Bellini's zu lösen, so blieb sie neben der Pasta und Malibran die gefeierte Göttin des Tages. Dieses Beispiel, daß eine Künstlerin, welche schon auf solcher Höhe des Ruhms und der Erfolge steht, noch ganz neue Studien beginnt, sich der Schule einer fremden Nation einer [illegible] Zeitperiode anschließt und auch diese sich aneignet, ist vielleicht einzig in seiner Art, und zeugt von einer unermüdlichen Kraft des Fleißes. Bei ihrer Rückkehr nach Deutschland erschien die Künstlerin zum Erstaunen aller Kunstverständigen in dieser ganz neuen Gattung als vortrefflich ausgebildet. Sie, die zuvor fast gar keine Gewandtheit der Stimme besessen hatte, sang jetzt die großen Parthien Rossini's und Bellini's, wenn nicht gerade durch Gelenkigkeit glänzend, doch so vollkommen, als es nur irgend gewünscht werden konnte. Ihre Declamation, ihr Feuer, ihre Energie wandten jetzt die prunkenden Charaktere, in denen sie auftrat, und sie durch ihr Spiel zu einer wahrhaft tragischen Bedeutung erhob, welche die Componisten ihnen nicht zu geben vermocht hatten. In der That kann man von ihr sagen, sie führte uns nicht Rossini und Bellini vor, sondern ließ sie glücklicherweise vergessen. — Im Jahr 1833 ging sie zum zweitenmal nach London, und wiederholte diesen Aufenthalt noch mehreremale bis 1837, wo sie fast Jahreszeit lang blieb, und stets hatte Albion diese edelste Perle der deutschen Kunst mit den höchsten Summen aufgewogen, die man damals, selbst an der goldreichen Themse für das freilich einer Schätzung gar nicht unterworfenen Werke gezahlt hatte.

Zwischen und nach diesen englischen Reisen fielen noch andere in verschiedenen Gegenden Deutschlands, die ich nicht einzeln namhaft zu machen weiß, die aber fast eben so viele Triumphzüge für sie waren, und ihr überall die glänzendsten Huldigungen für ihren ächt künstlerischen Werth eintrugen. Zwar hat es auch ihr nicht an Gegnerschaft gefehlt, die bald auf philisterhafter Rüstungs-Rücksichten, bald auf grobem Materialismus, bald gar auf persönliche Fadheit ihren traurigen Kampfplatz aufschlug; doch blieben diese Thierchen-Gegner spärlich einzeln gegen die Heerschaaren, die ihrem Siegeswagen freudig entgegenjauchzten.

Nun einige Linien zur speciellen Charakteristik der bedeutendsten Gestalten, die in ihrer Hülle auf der Bühne erschienen sind. Nächst der edlen feurig aufflodernden Begeisterung, ohne die sich niemals ein ächtes Kunstwerk erschafft, ist ihr auch die besonnene Schärfe und Umsicht des Genius eigen, die sich alle Kräfte zum Dienste des Ganzen unterwirft, jede an der günstigsten Stelle verwendet, nach Bedürfniß zügelt und spannt, den Mittelpunkt jeder Aufgabe fest im Auge hält. Ort und Moment des Sieges mit der Sicherheit des Meisters erkennt und ergreift. Sie hat immer den Boden, auf dem sie kämpft — denn alles Kunstschaffen ist ein Kämpfen des Subjects mit dem Object — sorgfältig geprüft, weiß, mit welchen ihrer Waffen sie zu fechten hat. Darnach gestaltet sich für ihre Eigenthümlichkeit (wie schon Eingangs erwähnt) jede Aufgabe anders, bekommt ein anderes Centrum, andere Gipfel. Wenn eine Sängerin immer genau Hand in Hand mit der Musik gehen mußte, weil ihre Macht identisch mit dieser war, so mußte unsere Künstlerin, die sich eben so auf dramatische wie auf musikalische Mittel stützt, einen andern Weg gehen, um einen gleichen Erfolg zu erreichen. Ein Feldherr, dem Geschütz mangelt, gestaltet die Schlacht so, daß ihm das Fußvolk dient, fehlen ihm Reiter, so wirft er sich dahin, wo er deren nicht bedarf. So unsere Künstlerin. Durch die Macht der Stimme konnte sie nicht um den Preis mit der Sängerin ringen; hätte sie daher in der Gestalt die Lichtpunkte ihres Gemäldes dahin legen wollen, wo jene mit voller Glorie leuchtete, so würde sie nur der Mond dieser Sonne gewesen seyn. Doch sie nahm ihre mächtigen Genossen Mimik und Plastik zu Hülfe, und dadurch erreichte ihre Macht in gleicher Stärke. So wurde der Schluß ihres ersten Aktes durch feuriges Spiel dem glühenden Belcanto gegenüber ein Wunder der Kunst, und im zweiten Akt gab sie gleichfalls durch plastische und mimische Hülfsmittel der Oper eine Spitze, wo sie bisher fast ohne Eindruck geblieben war, in dem Moment, wo sie den Geliebten anfleht, sich zu retten, und sie selbst Preis zu geben. — Ähnliches schuf sie in Gluck's Iphigenia, die sie ächt plastisch auffaßt, und daher der Plastik ein höchst bedeutendes Gewicht giebt. Ihr stummes Spiel am Schluß des zweiten Akts während des Opferchors (späterhin auf den Rath von Kunstfreunden, denn es unvergeßlich geblieben war, durch andere Sängerinnen, z. B. Fräulein von Faßmann, nachgeahmt) war von solcher Schönheit, daß diese, sonst stets die Handlung lähmend erscheinende Stelle des Dramas, fast dessen höchster Gipfel wurde. Sie mußte es wählen, da sie auf die Kraft unmittelbar kam, wo die Sängerin die ganze Fülle ihrer wunderbaren Töne entströmen ließ, nicht dasselbe Gewicht legen konnte.

So findet sich überall bei ihr der tiefste Kunstverstand mit der edelsten Begeisterung gepaart. Eine genauere Analyse ihrer Darstellungen enthält L. Rellstab in der biographischen Skizze „Wilhelmine Schröder-Devrient“, die zuerst in der Zeitung für die elegante Welt, dann in seinen gesammelten Schriften „Aehrenlese aus meinem letzten Arbeitsjahren, Brockhaus 1836“ erschien, zu geben versucht. Dieselbe wird ihr auch ein Vorwurf gemacht, den ich hier wiederholen muß, nämlich der, daß sie in jüngster Zeit dem verflachten Geschmack fremder Länder zu viel huldigt, sich fast nur den tief unter den deutschen Kunstschöpfungen stehenden Werken der neueren Italiener, Bellini, Donizetti, u. s. w. gewidmet habe, und es dagegen versäumt, sich tiefer in Gluck's ewig wundervolle und unerschöpfte und deren ähnliche Meisterwerke zurück zu leben, die Darstellung solcher Charaktere zu

ihrer höchsten Aufgabe zu machen. Hätte sie Dieses gethan, oder vielmehr Jenes unterlassen, — sicher würde ihr außerdem noch die Darstellung der Valentine in den Hugenotten noch ungleich mehr gelungen seyn, als ihr solche in Wahrheit jetzt zu gelingen vermag, denn wie wir die Charaktere dieser Oper und zumal den genannten auffassen, ihre Grundlage ist die edelste Wahrhaftigkeit, eine erhabene Poesie, für deren Versinnlichung die Devrient geboren zu seyn scheint, die in der italienisch-französisch zugeschnittenen Form aber kaum zur Hälfte zum Leben und zur Anschauung kommt. Nicht die [illegible] und die sichtlich durchschimmernde französische Bravour in der Gesangsweise entscheidet für die Auffassung; sie ist bloß das moderne Gewand des antiken Kerns, wie derselbe Held heute unter Hut oder Czako und im Rocke kämpft, der ehemals mit unter Helm und im Panzer seine Lanze brach. Wünschenswerth, daß es auch nicht zu spät ist, daß die Sängerin jenen, durch Gewohnheit und die Anbetung geschäftig [illegible] der Jungen sich offenbar in der letzten Zeit erst angeeigneten Fehler, ungeachtet seiner Größe, wieder abzulegen vermag, was sehr zu wünschen wäre, und deshalb hier seine nachdrückliche Hervorhebung, denn obgleich die hinreißende Gewalt ihrer künstlerischen Seele auch mächtig in ihr wirkliches Daseyn eingegriffen, und dieses mit in die Irrungen und Strudel gerissen hat, die nur auf dem ewigen Elemente der Kunst nicht zum Untergang führen, und obgleich sie die schaffende Glut zu einer zerstörenden für sie geworden ist, die, wie wir hören, sie vor einigen Jahren sogar der Grenze ihres Wirkens nahe gefühlt hat, so wollen wir doch hoffen, daß ihre Lebenskräfte sich dergestalt wieder aufgefrischt haben, daß sie in dem gewonnenen Schatz weiserer Besonnenheit — ein Schatz, den die Jahre heraus fördern — sich selbst und uns auch das edelste Gut zu gewinnen vermag, das: sich an den erhabensten Aufgaben der Kunst die letzte, reinste Weihe derselben zu erringen.

Sollte jedoch der Kreis dieser ihrer Bescheidenheit und damit ihres höchsten schaffenden Wirkens geschlossen seyn, so bleibt freilich ihr die Schuld, wenn der kostbarste Demant in der Krone fehlt, mit der sich ihre Stirne schmücken darf — Rechten wir aber nicht! Vollendung ist den Sterblichen versagt! Und doch, was sie uns war, nicht genügen, [illegible] es muß zum unvergänglichen Dank für das unvergeßliche Bleibende verpflichten. Sie war uns [illegible] Johanna [illegible] als Fidelio, eine Madonna als weinende Desdemona, eine Magdalena von Correggio, eine Judith [illegible] Jeder, je nachdem der dramatische Charakter es fordert, und sie als Iphigenia, Sirene, Euryanthe, Rebecca, Romeo, Vestalin, [illegible] Als Valentine [illegible] sie groß und schön noch mehr seyn könne oder möchten wir sie auch jetzt auf dem Postamente einer [illegible] oder [illegible] sehen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Berlin, am 22. Mai. Vorgestern kamen endlich Meyerbeer's Hugenotten unter seiner eigenen Direktion zur Aufführung. Die Krise des Opernpersonals hatte es nöthig gemacht, die Schröder-Devrient dazu aus Dresden kommen zu lassen. [illegible] welche den Robert dieser Oper noch vorzustellen, oder der Triumph, welchen der weltberühmte Meister feierte, war dennoch ein allgemeiner. Am Schlusse machte sich der Enthusiasmus in einem [illegible] Hervorruf des Componisten Luft, und Blumen und welche andere Zeichen der Huldigung flogen auf die Bühne, [illegible] in Erinnerung, [illegible] abgezogen werde. Die Majestät und der gesammte Hof wohnte der Aufführung bei. Abkürzungen wird übrigens die Oper jedenfalls erfahren müssen, da sie volle 5 Stunden spielt, und viel Berlinern zu viel des Guten auf einmal ist. [illegible] über die Oper nach ihrer Wiederholung. Der neue Theater-Intendant, Dr. v. Küstner, ist vor einigen Tagen hier eingetroffen, wird aber erst am 1. Juni sein Amt übernehmen. Man ist äußerst begierig, ob es ihm gelingen wird, Ordnung und Aufschwung in dieses Chaos zu bringen.

Paris, am 26. Mai. Die vorgestrige Darstellung der deutschen Opern-Gesellschaft zum Besten des in bedrängter Lage befindlichen Personals hat [illegible] Beifall gefunden. Die Franzosen [illegible] über die [illegible] des deutschen Sängerchors. Wenn nur [illegible] Schwierigkeiten [illegible], so würde die deutsche Oper hier das Bürgerrecht erhalten, [illegible] der italienischen Oper, welcher seit Jahren keine neue Oper [illegible] des musikalischen und [illegible] Publikums [illegible] die neue Theater-Direktion zu [illegible]

Paris, am 28. Mai. Mit der deutschen Oper steht es fortwährend schlecht. Die letzte Vorstellung lieferte zwar einen Reinertrag von 500 Fr., doch reicht dies nicht hin, um den armen Theatern in ihre Heimath zu helfen. Der Direktor, [illegible] und Moritz, ist von einigen Gläubigern ins Schuldgefängniß gesetzt worden.

Miscellen.

(Todesfälle.) In Paris starb der früher berühmte Tenorist [illegible], der seit 1817 aber die Landwirthschaft trieb. Er war nach Paris gekommen und ging in das Comptoir des „Charivari", um sich [illegible] zu erneuern, und auf der Treppe traf ihn der Schlag. — [illegible] 65 Jahre alt, der Opernsänger [illegible], und über 30 Jahre lang Professor des Gesanges am Conservatorium, Madame [illegible]. — In Wien starb im Hochpunkte der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates [illegible] im 47. Jahre seines Lebens. — In Genf starb, 73 Jahre alt, der [illegible] Clavierspieler und Componist [illegible].

(Spontini's Prozeß entschieden.) Bekanntlich hatte Spontini gegen das Urtheil erster Instanz, das ihn zu einer [illegible] wegen Majestätsbeleidigung [illegible], Berufung ergriffen. Seine Vertheidigungsschrift, von einem Advokaten verfaßt, wird in Berlin als ein Meisterstück gepriesen, und da sie [illegible] Spontini's [illegible] der deutschen Sprache als Entschuldigungsgrund auf die [illegible] Weise geltend gemacht hatte, so [illegible] auch an einem günstigen Urtheile, [illegible] in eine Verurtheilung [illegible] ersten Instanz [illegible], hat Se. Maj. der König von Preußen seinen [illegible] wiederholt und [illegible] den ganzen Prozeß niedergeschlagen. Spontini behält seinen Gehalt und seine Titel, kann leben, wo es ihm beliebt, und nur wenn der König es verlangt, darf er noch in Dienste [illegible]. Dank dem König! und gesegnet das königliche Herz! —


Jahrbücher
des

deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. **Nr. 25.** 23. Juni 1842.

Kritik.

Wien bei Tobias Haslinger. Saul und David. Dramatisches Oratorium von Christian Kuffner. In Musik gesetzt und Sr. Maj. Ferdinand I., Kaiser von Oesterreich etc., allerunterthänigst gewidmet von **Ignaz Aßmayer**, K. K. Hof-Vice-Capellmeister. Op. 40. Partitur. Pr. 20 fl. C. M. oder 24 fl. rhein.

(Schluß.)

Ob nun aber eine auf diese Weise angelegte und durchgeführte Dichtung wirklich ein Oratorium genannt werden kann und darf, will ich nicht geradezu entscheiden, doch meine ich — nein, und meine Gründe für diese Meinung sind folgende. — Allerdings ist das Oratorium eine Dichtung dramatischer Gattung, allein die dramatische Form, in welcher es sich bewegt, darf sich als solche doch auch nur gestalten nach Seiten ihres innersten Lebensgehaltes, nicht nach Seiten ihrer äußern Umrisse und äußern Anordnung. Ein Oratorium wirkt dramatisch auf den Hörer weiter, ohne daß dieser auch nur einmal dabei an den Mangel scenischer Handlung oder überhaupt dessen, was die Oper von dem Oratorium unterscheidet, wirklich erinnert wird. Und daß dieses bei gegenwärtigem Oratorium auch nur entfernt der Fall seyn könnte, bezweifle ich, denn hier ist es nicht etwa eine verschiedene Gefühlssituation, durch welche sich der dramatische Charakter herausbildet, sondern es ist die Situation, die von der Verschiedenheit der äußern Beziehung und Conjunctur erzeugt wird, in welche die einzeln dargestellte Person tritt, und ich möchte daher sogar zu der Behauptung mich hinreißen lassen, daß gegenwärtiges sogenanntes Oratorium alle Wirkung, zu welcher es, abgesehen von der Verschiedenheit der Form, also im andern Falle die Mittel in sich tragen dürfte, niemals zu erreichen im Stande seyn wird, wenn es nicht mit Zufügung der nöthigen und in gegebener Uebersicht angeführten theatralischen Scenerie und Handlung aufgeführt würde; denn wo ohne solche z. B. die Wirkung, wo auch nur der dramatische Zusammenhang jener sechsten und siebenten Scene in der ersten Abtheilung, wo die Todten-Erscheinung den König in solche fieberhafte Bewegung setzt, daß gleichsam ein böser Dämon sein ganzes Innere ergriffen zu haben scheint? — wo ohne solche die Wirkung der vierten Scene des zweiten Akts, wo Michol in David ihren Geliebten erkennt? — Jonathan singt:

> Den Vorhang lüftet. Schwesterl! wende
> Den Blick nach jener Säulenhalle!
> Der holde Jüngling, dem die Harfe
> Im Arme ruht —

Michol (entzückt). Er ist's! —
Jonathan. Du bebst?
Michol. Er ist's! —
Jonathan. Wie pocht dein Herz!
Ist dir nicht fremd der holde Jüngling?
Michol. Dir, Bruder! öffnet sich mein Herz. Vertraulich

(Folgt die Erzählung und das Liebesbekenntniß in einer Arie.)

in der Scene, mit Handlung, mag der Moment ein ergreifender seyn können, im Oratorium dagegen dürfte seine Wirkung ans Komische gränzen, und wie seiner Zeit doch dieses eigentlich nicht zu seyn?" — David's Harfe erklingt. — Saul's Gesicht verklärt sich, wie sein Geist sich fühlt, er horcht —

> „Welch' Himmelsklänge, mild und sanft!
> Wie herzberuhigend diese Weise —"

Nun so — auf der Bühne, begleitet von dem mimischen Ausdrucke soll die Weise eben so erhebend als rührend für den Hörer und Schauer seyn, aber im Oratorium — muß sie kalt lassen, statt zu erwärmen. Und ähnlich geht es fast die ganze Dichtung hindurch. Das Programm in der Hand, mit den nöthigen Anordnungen oder die scenischen Verhältnisse, welche sich der Hörer hinzudenken soll, — steht der Wirkung nicht nach. Das heißt zu großes Vertrauen in die Illusion setzen. Auch dürfen wir nicht fordern, daß der Hörer die Begeisterung, das belebte Spiel der Fantasie, welches solche zu erregen im Stande ist, schon mitbringe, sondern es ist im Gegentheil die Pflicht der Kunst, diesen Zustand der Seele im Hörer erst zu erwecken.

Ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium scheint mir demnach das Werk, für jene zu wenig, für dieses zu viel mit dramatischem Augenspiel angethan, und für jene wieder zu viel, und für dieses zu wenig in der Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten allgemein gehalten, um für eine Oper zu gelten zu episch und für ein Oratorium zu idyllisch-romantisch. Wenden wir uns vor der Schlußfolgerung indeß zur musikalischen Composition der Dichtung.

Es leuchtet ein, daß eben durch den lyrisch-romantischen Charakter, den die Dichtung als Grundgepräge ihrer ganzen Gestaltung nach Form und Wesenheit an sich trägt, so wie durch den historischen Inhalt, um welchen diese sich bewegen, die reichste Quelle einer mannigfach wechselnden Reihe lyrischer Ergüsse eröffnet wurde, die dann in den Formen von Recitativen, Arien und Ensemblestücken ihren unmittelbaren musikalischen Ausgang fand. Das mußte zur Hebung des dramatischen Gehalts der Composition in ihrem Gesammtumfange beitragen. Indessen nicht weniger geht daraus auch hervor, daß für die Formation der Chöre, dieser wichtigsten Theile einer Oratorien-Composition, daher ein nur sehr geringer Anhaltspunkt noch übrig blieb, und in der That kann die Richtigkeit nicht [illegible], zu erkennen, daß alle Chöre, welche in dem Oratorium vorkommen, nach Seiten ihrer Dichtung nicht etwa als nothwendig gebotene Glieder in den Kreis der einzelnen Formen des Ganzen hineintreten, sondern mit geringer Ausnahme als nur durch die Kraft und das Geschick des Künstlers in dieselbe verwebt, eingezwängt, erscheinen, was der Idee eines Oratoriums widerspricht, indem solche fordert, daß der Chor hier gleichsam als ein von der gesammten Handlung unablösbares Individuum auftritt, das unmittelbar und als integrirender Theil in die Darstellung eingreift, ohne welchen der Zusammenhang dieser sofort sich auflösen würde in ein Gemisch einzelner, sämmtlich unter sich selbstständiger Individualitäten. Ich gebe zu, daß in der Oper solche Nothwendigkeit der Choreinmischung weniger als von der Sache und aus der Handlung selbst, denn als bloß von dem eigentlichen Kunstzwecke einer schönen Mannigfaltigkeit geboten erscheinen kann, ohne daß der dramatischen Wirkung des Ganzen dadurch geschadet würde. In Webers Freischütz z. B. könnte der Chor der Landleute, der Jäger etc. eben so gut auch wegbleiben, und dennoch wäre Dichtung und Musik eine vollkommen dramatische. Nur zur höhern Frische, zur Wirkung eines mannigfaltigen Wechsels der einzelnen Musikformen tragen hier die genannten Chöre bei, nicht vom Zusammenhang der Haupthandlung selbst, der Geschichte des Drama's und seiner Centralfigur sind sie geboten. Anders aber verhält es sich im Oratorium. Hier darf nicht aus solchen bloß ästhetischen Rücksichten, nicht um der bloßen schönen Mannigfaltigkeit wegen der Chor eintreten, sondern als eine unabweisliche Folge aus dem, was vorangeht und was folgt, als ein vom Zusammenhange der dargestellten Idee oder Handlung Gebotenes muß er dastehen. Wo ist — streng genommen — hier, außer dem ersten Huldigungschore, der Fall? — Je während die Handlung in einem Gemache des Königs vorgeht, wo bloß dieser und die eintretenden, ihn beobachtenden Knaben [illegible] David als gegenwärtig gedacht werden können, stimmt auf einmal (man möchte sagen so ex abrupto) ein Chor ein Preislied des Gottes an, ohne daß Leser und Hörer auch im entferntesten an solches erwartet hätten können. Sollen wir glauben, es seyen die Diener des Königs zugegen, woher dann die Zahl und das zweifache Geschlecht? — Und daß der Chor hier bloß eine ideelle Persönlichkeit wäre, welche den Vortrag, die Versinnlichung der Gesammtsituation der eigentlich Handelnden übernommen hätte, wie es recht wohl in einem Oratorium geschehen darf, widerstreitet der dramatischen, der wirklich scenischen Anlage des Ganzen. Aehnlich oder doch in analoger Weise verhält es sich mit dem Recitativ. In der Oper, wo die Handlung gegenwärtig, darf sich dasselbe füglich auf die Reflexion über diese beschränken, da dann zu den Vorstellungen führt, welche die Ergänzungen anzeigen, die in den lyrischen Formen der Arie ꝛc. zum Ausdrucke gelangen, allein in dem Oratorium reicht zu seiner Gestaltung solche bloße Reflexion nicht aus, sondern es muß sich damit zugleich auch die Erzählung, die Schilderung der, zwar nicht vorgeführten, aber als gegenwärtig zu denkenden Handlung verbunden werden, was im vorliegenden Werke aber ebenfalls und fast durchweg nicht geschehen ist. Allerdings kann diese Erinnerung keinen Tadel der einzelnen Recitative als solcher in sich begreifen, nehmen wir die Gesammtdichtung einmal, wie sie ist, wie sie angelegt und durchgeführt wurde, vielmehr muß der erwähnte Mangel alsdann sogar noch eine Tugend genannt werden, weil er bei der wirklich scenischen Anlage des Ganzen von Consequenz zeugt, allein um der Folgen willen, welche solches Verhalt der einzelnen Formen (in ihrer Dichtung schon) unvermeidlich für die Composition selbst dann im zweiten Grade haben mußte, ist der Umstand gleichwohl hier von sehr wichtiger Bedeutung. Der Chor, — der Träger, die erste und unmittelbarste Stütze der ganzen Schönheit und großen Wirkung eines Oratoriums — entgeht aber ihm die Unmittelbarkeit des Eingriffs in die Handlung und Geschichte, die Nothwendigkeit seines Daseyns, so fehlt ihm auch der erste und wesentlichste Stoff der Begeisterung, aus welcher der Componist seine heiligsten Gebilde schöpft und seine Musik wird [illegible], selbst bei dem genialsten und fantasie- und kraftreichsten Tonsetzer weniger, kann, weniger [illegible] aussehen, als in andern Fällen sich von solchen hoffen läßt. Das Recitativ — ist es bloß erklärend, nicht auch darstellend zugleich, so entgeht ihm unaufhaltsam ein großer Theil desjenigen Einflusses, der Kraft, Energie und der Unmittelbarkeit des dramatischen Ausdrucks gegen den Hörer, auf welchem ein Oratorium eben diejenige große, scheinbar nur allein durch die Musik erzielte Wirkung [illegible], die wir in der Oper bereitwilligst, und auch nicht mit Unrecht, nicht der Musik, auch nicht der Dichtung, sondern lediglich der Handlung ursächlich beimessen.

Und damit habe ich — wie ich glaube — nicht allein mein Gesammturtheil über die Composition schon ausgesprochen, sondern auch — was es enthält — hinreichend motivirt. Sie ist gut gearbeitet, und den einzelnen Formen wird eine wohlthuende süße Abrundung, sie ist fleißig nicht ohne gemüthergreifenden Ausdruck, in ihren Motiven gefällig, ansprechend, bis zur freudigen Klarheit. Aber es fehlt ihr die innere und äußere Kraft, welche wir das Große in einer solchen Composition nennen. In einem sichtbaren Streben nach dramatischen Effekten ging der Ernst, die Würde verloren, welche das Oratorium vor der Oper auszeichnen sollen und welche die Großartigkeit seiner Musik ausmachen. Was an Chören, Arien,

Duetten, Recitativen rc. vorhanden ist, es ist Jedes einzele selbst bis zur Viertelsnote hie und da gut gemacht, aber ihre ganze Reihe durchweht oder durchzieht nicht ein bestimmter allgemeiner Charakter, der befähigte, dem Gesammtwerke irgend ein Prädikat mit Ueberzeugung beizulegen. Es ist Alles frisch, klar, modern, ohne zum Verbermissen anzuspornen, an jede Stelle, an jeden Takt läßt sich die kunstwissenschaftliche Elle anlegen, ohne daß auch nur eine Linie fehle; aber es entbehrt das Ganze doch auch wieder die Heiligkeit, jene unschuldige, fromm-einfache, feste Kunstgröße, die im Oratorium uns erheben soll und nur dem Wohlgefallen am Einzeln zugleich rühren. Es ist dies das, worin wir Spohr und Fr. Schneider mit ihren Oratorien so viel Glück zu haben schulden, daß sie in dem Glanze der Modernität nicht das erhabene Einfachste untergehen lassen, daß sie anders scheinen, wo sie doch neu sind, und wo, wo sie doch mit der Kraft der künstlerischen Antike wirken.

Nach einer kurzen, eben so gewöhnlichen als vom ersten menschlichem Punkt stimmenden Einleitung in E-moll und 3/4-Takt tritt der erste (Männer-) Chor ein: „Schalle Triumphgesang" [illegible], dem die siegreich zurückkehrenden Krieger ihrem König und Feldherrn entgegenjauchzen, und der dahin zuvor mit einem Marsch eingeleitet wird, dem große Trommel und Pauke, Trompete und überhaupt Nichts fehlt, was ihn zum schicklichsten dramatischen Parademarsch erheben könnte. Gleichergestalt ist auch der Chor selbst gehalten (C-dur 4/4), den der Festesdruß [illegible] mit der Heiligenanbsformel schließt, welche der König Saul recht wieder stolz [illegible]. Während nun hat sich noch das Volk der Stadt Gilgal zu den Kriegern gesellt und ein allgemeiner Chor beginnt, der nach Inhalt und Charakter dem ersten völlig gleich steht (D-dur 4/4 Allegro con brio). Darauf drängt sich Michal vor und begrüßt den Sieger und [illegible] an der Spitze einer Schaar Jungfrauen, die dann ebenfalls einen Preischor anstimmen, bei dem aber sofort ein kleiner Declamationsfehler auffallen dürfte, indem der Componist singen läßt „Wir nahen dir", statt wir nahen rc., so wie der sonderbare Schluß des zweiten Absatzes auf Ug, während der Chor in G-dur steht, darin anfängt, und mit seinem zweiten Absatz der Text einen vollständigen Sinn beschließt. Michal behält übrigens das Wort und so durchschlingt den Chor endlich eine Arie, welche fortwährend dem Zwecke der Huldigung treu bleibt. Nach deren Schluß erscheint Samuel, der Prophet und Jonathan fordert auf, demselben durch Verneigung die schuldige Ehrfurcht darzubringen. Den geringsten Eindruck dieser Schilderung suchte der Componist durch ein Tremolo des Quartetts auszudrücken, und im Theater möchte die Figur auch von Wirkung seyn, jedoch hier kann ich mir nur geringen Erfolg davon versprechen; ja mir es Bedenken erregt, daß, nachdem Jonathan Ruhe und Ehrfurcht dem Volke geboten, dieses gleichwohl selbst noch einmal in einem lauten Chor ausbreche, wenn es dasselbe von sich fordert. Hier ist die erste der Stellen, wo der Chor nur künstlich herbeigezogen, nicht als nothwendig geboten erscheint, und daher die erste Stelle seiner unförmlichen Wirkung, die durch einige gar kurz abgebrochene Cadenzen und gedrängte Modulationen noch vermehrt wird. Die folgende Baß-Arie Samuels „Ein schwacher Greis, dem Tode nah" (As-dur 3/4) ist zuverlässig eine der schönsten Nummern im ganzen Oratorium, die, gut vorgetragen, ihre Wirkung niemals verfehlen wird. Daran schließt sich das folgende Terzett zwischen Jonathan, Saul und Samuel (Tenor und zwei Bässe), das ebenfalls zu guter Stunde von dem Componisten geschaffen wurde, und der allem Vormalen dramatischer Haltung der Werke der Oratorienmusik wenig oder Nichts vergiebt. Sauls Streit mit Samuel, daß nur ihm sey Ehre, selbst vor Gott, gebühre, entwickle sich. Der Componist nennt die Nummer „Scene und Chor". Nun ja — ein anderer Name hätte ihr kaum gebührt. Aber schließe ich damit auch meine specielle Charakteristik der einzelnen Stücke, denn nun beginnt die Reihe derjenigen, bei denen ich immer wieder auf obiges mein allgemeines Urtheil über das Werk zurückkommen müßte. In seiner Art merkwürdig darunter ist der Chor Nr. 11, wo die Todtenbeschwörerin von Endor erscheint und es Nacht wird. Eine „Wolfsschluchtscene" hätte nicht besser instrumentirt seyn können, so pfeifen die Flöten dann in das tremolirende E-moll, und stoßen die Hörner, als wenn der Uhu dort schreit, und die darauf folgende Arie Sauls, die einem Endpunkt nicht zur Unehre gereichte, mit ihren Sprüngen in verminderten Decimen (E—As) und kleinen Septimen (g—A) im Moll-Dreiklange, und mit ihren zänkischen chromatischen Passagen, die ein fast unheimliches Gefühl in uns hervorrufen möchten. Auch der Chor Nr. 24, der auf Davids Eintritt in das Königliche Gemach erfolgt, tritt in dieser Beziehung mit seinem fast den ganzen ersten Abschnitt durchdauernden Basso ostinato auf C, der sich auf anderer Grundlage und in andern Figuren nachgehends noch oft wiederholt, charakteristisch hervor. Der zweite Abschnitt desselben neigt sich stark an einen bekannten Haydn'schen Chor bei den Worten „die Erd und Himmel zeugt". Am schönsten und charakteristischsten unter allen einzelnen Parthien scheint die des David (Tenor) gehalten, und das romantische Weiche seiner Erscheinung wird auch durch die durchgängig harfenartige Begleitung seines Gesanges trefflich gelungen. Nächst ist in dieser Hinsicht die Parthie des Samuel hervorzuheben. Weniger richtig scheint mir der Charakter Sauls getroffen, der zwar ein übermüthiger Held, doch kein von Dämonen getriebener Tyrann war, als welcher er in dieser Musik erscheinen dürfte. Die Grundzüge seiner Seele waren gut, nur verirrte er sich in dem Irrgarten des Glücks, weil er leichtsinnig genug war, den Verführenden weisen prophetischen Rath dafür seiner Hand entfahren zu lassen.

Schilling.

Rudolstadt bei G. Müller. Abendruh. Lied für eine Singstimme mit Begleitung von Violoncell oder Horn und Pianoforte, componirt und Frau E. von [illegible] hochachtungsvoll zugeeignet von Carl Bank. Op. 4. Pr. 1 fl.

Ein eben so tief empfundenes als tief durchdachtes Lied, das sich viele Freunde erwerben, aber schwerlich eben so viele wirklich gute Sänger auch finden wird, denn

dies erfordert ein Eingehen in die instrumentale große Eigenthümlichkeit der Komposition, wozu nicht allen das Talent verliehen ist. Die Tempi ist 6/8 und die Tonart As-dur. Was wir in unserer langen Praxis noch nie vorgekommen, ließ ich hier eine Quatuornie, indem in jedem Takt mehrmals 4 Achtel die Stelle von dreien einnehmen. Auch das erschwert den Vortrag. Die Horn- oder Cello-Partie ist gut gesetzt, aber immer wird sie, auf Cello übergetragen, besser wirken, als auf dem Horn, für wie sie für jenes Instrument noch erfunden und gedacht zu sein scheint.

Correspondenz.

Berlin am 28. Mai 1842.

(Schröder-Devrient. Hugenotten. Verschiedenes.)

(Fortsetzung.)

Nun zu den Hugenotten übergehend, theile ich Ihnen aus guten Gründen (ich kann mich selbst dann kürzer und bestimmter fassen) zuvor einige Urtheile mit, welche von den geachtetsten musikalischen Kritikern in hiesigen Journalen niedergelegt wurden.

Zunächst ließ sich Dr. Hofrath J. P. Schmidt in der Spener'schen Zeitung vom 23. d. M. über die Oper vernehmen: „Nachdem das dramatisch-lyrische Meisterwerk unsres berühmten Landsmanns seit der enthusiastischen Aufnahme, welche es in Paris fand, auch auf allen deutschen Bühnen ersten Ranges in den verschiedenartigsten Gestaltungen der Dichtung (als „Anglikaner und Puritaner", „Gibellinen und Welfen" u. s. w.) durch den gediegenen Werth der musikalischen Composition überall den glänzendsten Erfolg gehabt hat, ist es durch die Bemühungen unserer kunstsinnigen k. Bühnen-Intendanz, bei der thätigen Mitwirkung des kunsterfahrenen Componisten und der Kunstfertigkeit der ausgezeichneten dramatischen Sängerin, Mme. Schröder-Devrient, nach vielen Hindernissen endlich auch auf der hiesigen k. Opernbühne, unter Leitung des bei seinem Erscheinen im Dechant-Kirch-Konzert gewesenen Hrn. Hof-Capellmeisters Meyerbeer, am 20. d. M. auf die glänzendste Weise und mit stürmischem Beifall zur Aufführung gelangt. Was den Stoff der Dichtung anlangt, so liegt ihm das historische Ereigniß der Bartholomäusnacht, oder sogenannten Pariser Bluthochzeit zum Grunde, dessen Blutflecken in der Geschichte nicht zu vertilgen sind. Der gewandte Dichter hat dies allerdings leicht in der Anschauung widrige Sujet, mit großem Geschick zu fesselnden Effekten und Kontrasten benutzt, und den tragischen Katastrophe bis zum Schlusse der lauten, auch viele heitere dramatische Scenen und lebendige Handlung enthaltenden Oper, wirksam aufgespart. Die Musik bewegt sich stets in dem Gränzen schöner Kunst, mit geschickter Benutzung der zahlreichen Effektmittel, welche die spannenden Situationen, die vielen Ensembles und das reiche Orchester, mit allen Vorzügen der neueren Instrumentation, in so hohem Maaße darbieten. Da es nicht möglich ist, ausführlich die einzelnen Details der musikalischen Komposition zu würdigen, so beschränkt sich Ref. für jetzt nur auf die kurze Erwähnung der ausgezeichnetsten Musikstücke jedes Akts. Erster Akt: Nach der Ouverture mit Luther's erhabener Choral-Melodie: „Eine feste Burg ist unser Gott" erst leise, dann in voller Kraft beginnend, welche den frommen Glauben der Protestanten so treffend bezeichnet und in Marcel's Gesängen zu den kunstreichsten harmonischen Combinationen durch die ganze Oper wie ein Licht aus höherer Welt leuchtet, gewährt die frische Introduktion die Tafel-Scene einen heiter fröhlichen Eindruck, der durch die Orgie noch verstärkt wird. Raoul's Romanze (theilweise nur durch eine (hier schön ausgeführte) obligate Viola-Begleitung zart nüancirt*), und bei den Worten: „O Engel! Alles gäb' ich für die Lust etc." durch den Eintritt der Blase-Instrumente zum höchsten Ausdruck reinster Liebe gesteigert, wurde, von Hrn. Mantius auf das Innigste vorgetragen, den angemessensten Eindruck. Des treuen Dieners Marcel dessen Recitative, zur Bezeichnung des ernst strengen Glaubens, stets von Violoncellen und Bässen begleitet werden, originelles Hugenotten-Lied mit seinem „Piff, paff, puff!" trägt Hr. Zschiesche charakteristisch, wie die ganze, schwere Baß-Parthie mit seltener Ausdauer und kraftvoller Tiefe vortrefflich vor. Das lebendige Finale wird durch das Erscheinen des Pagen belebt, dessen graziöse Ariette Mlle. Hähnel künstlerisch ausgezeichnet sang. Der zweite Akt, durch die geschmackvolle Dekoration des Parks von Chenonceaux (von Hrn. Gropius) noch ästhetisch verschönt, enthält der musikalischen Schönheiten so viele, daß wir nur die, von Mlle. Tuczek mit vorzüglicher Kunstfertigkeit und vieler Anmuth vorgetragene Arie der Königin Margarethe, deren reizendes Terzett mit dem Pagen und der Ehrendame, den wundervolllieblichen, meisterhaft instrumentirten, weiblichen Chor der Badenden mit der durchgeführten Soloclarinetten-Figur der Fagotte und Harfen-Akkorde, das ausdrucksvolle Duett der Königin mit Raoul und den großartigen Schwur der Ritter, wie den erschütternden Schluß des zweiten Finale erwähnen können. Im dritten Akt, welcher auf der Wiese (Pré aux Clercs) dem Stande zugehört, durch die (besonders bei der Abend-Beleuchtung) effektreiche Decoration des Hrn. Gropius sehr gehoben wird, beginnt ein heiteres Volksleben, welches einen Krieg durch das eigenthümliche, Schlachtlied der Hugenotten „Rataplan, plan, plan" von Hrn. Zschiesche und dem Männer-Chor sehr präcis und energisch vorgetragen, gewinnt. Contrastirend schließt sich die zweistimmige, einfach kirchliche Litanei der Mädchen an, deren Verbindung mit dem Soldaten-Gesange und Chor der Studenten ungemein kunstvoll durchgeführt ist. Der Zigeuner-Tanz, von Herrn Hoguet eingerichtet, gewährt durch die charakteristische Musik und Ausführung einen Abwechselung. Besonders tritt in diesem Akt noch das vortreffliche Duett der Valentine (Mme. Schröder-Devrient) mit Marcel und

*) Es ist ursprünglich für die Viola d'amore geschrieben und wird in Paris von Hrn. Urhan gespielt.

Ref.

das große Septett, der Spott-Chor voll Humor, wo das dramatisch grundlose finale Frevme [illegible], nach welchem der Componist, Hr. G. Meyerbeer durch stürmischen Hervorruf nach Verdienst ausgezeichnet wurde. Besonders markirt sich der lebendige Rhythmus des Chores der Hochzeits-Gäste, wie der ganze Anfang geschmackvoll und reich in Scene gesetzt ist. Ueber den vierten Akt, die Krone dieser Oper und ein wahrhaft dramatisch lyrisches Meisterwerk, hat Referent früher bereits Gelegenheit gehabt sich zu äußern. Daß er indeß durch die treffliche Darstellung der Mme. Schröder-Devrient und die höchst wirksame Instrumentirung in neuem Glanze erschein, ist leicht erklärlich. Der Schwur und die Schwerterweihe, wie das Duett der Valentine mit Raoul, dessen anstrengende Tenor-Parthie Hr. Mantius mit künstlerischer Auffassung des Charakters durchführt, sind die Haupt-Momente dieses, wahrlich den hohen Kunstwerth der Oper begründenden Aktes. Der fünfte Aufzug beginnt mit der glänzenden Hochzeitsfeier der Königin Margarethe mit Heinrich IV. feier, um durch die Schauer der Blutnacht, welche indeß meistens nur hinter der Scene durch Glockenklänge, Flintenschüsse und Gesänge der sich in der Kirche flüchtenden Protestanten den gespanntem Zuhörern vorübergeführt werden, um so düsterer zu enden, wobei jedoch die Scene der Einsegnung des Ehebündes der, zum evangelischen Glauben aus Liebe zu Raoul übergegangenen Valentine durch Marcel und dessen Wesen einen Lichtpunkt bilden, die das Nachtstück durch den Tod beider Gläubigen endet. Obgleich um halb 6 Uhr beginnend, endete die die durch Decoration und Costüme auf das glänzendste ausgestattete Oper doch erst gegen 10½ Uhr. Nach dem [letz]ten Akt wurde Mme. Schröder-Devrient und Hr. Capellmeister Meyerbeer, nach beendeter Oper der hochgeschätzte Tonsetzer und meisterhafte Dirigent nochmals gerufen und von der trefflichen dramatischen Künstlerin mit dem Kranze des Künstler-Ruhms geschmückt. Die Mitglieder der K. Oper hatten „ihrem geliebten und verehrten Meister" ein Gedicht geweiht, in dessen Schluß wie aus vollem Herzen einstimmen:

„Nun wieder Kränze! Dem geliebten Meister
Sey unsre Huld-ung festlich dargebracht!" *)

Noch ist der Leistung der Herren Bötticher und Zschiesche als St. Bris und Nevers zu gedenken, wie auch die Chöre[?] [illegible] zu erwähnen sind. Noch oft wird diese Oper, wie früher „Die Stumme von Portici" den Anfang [illegible] jetzt das Andenken an die bisherige General-Intendanz würdig und ehrenvoll bezeichnen."

Dann erschien an demselben Tage in der [illegible]'schen Zeitung (nicht von Rellstab) folgender Aufsatz über die Oper: „Das Sujet der Oper ist ihrer bekannten und grauenvollen, in unserer Glaubensgeschichte mit blutigen Zügen verzeichneten Katastrophe der Bartholomäus-Nacht entlehnt, mit einer dem Zwecke entsprechenden, vorzüglich endenden Intrigue verbunden, ist es von dem Dichter mit dem bühnenkundigen Geschick benutzt und behandelt, das wir bei unseren Nachbarn jenseits des Rheines anzutreffen gewohnt sind und dem wir unsere Anerkennung nicht versagen können. — Wenn auch nicht frei von Unwahrscheinlichkeiten und von nicht hinlänglich motivirten Situationen, bietet es in seiner Gestaltung dem Componisten ein reiches Feld zur Entwickelung der ihm zu Gebote stehenden musikalischen Mittel. — Gefühle in ihren wechselnden Färbungen, sanfte Regungen der Seele, wie die wildesten Ausbrüche der Leidenschaften, Liebe und Freundschaft, Haß und Fanatismus finden sich darin vereint, und führen Scenen von der ergreifendsten Wirkung herbei. — Unsere Aufgabe kann es nicht seyn, nach dem einmaligen Anhören des so bedeutenden, die Aufmerksamkeit in so vielfältiger Art in Anspruch nehmenden Werkes dasselbe bis in seine Einzelnheiten berichtend zu verfolgen, es sey uns daher vorerst nur gestattet, diejenigen Eindrücke wiederzugeben, welche die wirkungsreiche Oper auf uns zurückgelassen, und diejenigen Theile derselben zu bezeichnen, die durch ihr Gepräge sich am glücklichsten den Intentionen des Dichters, so wie den Anforderungen der Situationen anschließen, und uns demnach mehr oder minder hervorragend geschienen. — Der erste Akt, auf den die Schwäche der Handlung nachtheilig einwirkt und welcher in dieser Beziehung als der mindestanziehendste bezeichnet werden dürfte, beginnt mit einem Tonstücke, dessen frischer und durchgreifender Rhythmus sich lebhaft von der vorhergehenden im ernstesten Styl gehaltenen, auf dem bekannten, in der Oper oft wiederkehrenden Choral „Eine feste Burg ist" gebauten Introduktion, abgliedert. Die darauf folgende Romanze des Raoul, mit schöner Viola-Begleitung, ist ein zartes Musikstück, das uns jedoch an dieser Stelle ein wenig ausgedehnt vorkommt. Eben so hat uns das in seiner Weise sehr originell gesetzte Hugenottenlied nicht ganz ansprechen wollen, mehr dagegen das Finale mit dem Anfangschor [illegible] lebe hoch der Held". — Mit dem zweiten Akte erhöht sich das dramatische wie das musikalische Interesse in starker Progression. — Die Arie der Margaretha von Valois erscheint angenehm durch die Anmuth und Lieblichkeit der Komposition. Die daran sich reihenden schmelzenden, jedoch sehr graziösen und singbaren Variationen aller Art erhöhen im Verein mit dem dazu gehörigen sehr zarten Mädchenchor den von dem Ganzen empfangenen Eindruck in großem Maaße. Das Finale dieses Aktes ist von kräftiger Form und im edelsten Styl gezeichnet, der am Anfange vernommene Freundschaftsschwur zwischen den katholischen und kalvinistischen Adelichen mit dem darauf folgenden Anbauen ohne Begleitung zeichnet sich durch das schöne und harmonische Ebenmaaß seiner einzelnen Theile aus, und bringt durch das Charakteristische der Komposition einen großartigen Effekt hervor. — Im dritten Akte erwähnen wir, nach dem originellen und munteren Hugenotten-Soldatenlied, des großen Duetts zwischen Valentine und Marcel,

*) Bei seiner Abreise in seine Wohnung ward der gefeierte Tondichter von einem Ständchen empfangen, das die K. Capelle ihm veranstaltet hatte, um ihm auf diese Weise auch ihrerseits ihre Huldigung darzubringen, weil sie unter seiner eigenen Leitung seine neuesten Schöpfungen zuerst ausführen können. Hoffentlich wird ihm und dem gesammten Publikum diese Freude auch bei seiner nächsten Oper „Le Prophète" zu Theil werden, zu deren Einstudirung sich M. in den nächsten Tagen nach Paris begiebt. Red.

welches durch die Würde, mit der die Situation aufgefaßt und wiedergegeben ist, das Gefühl mächtig ergreift, eine Wirkung, die sich bei den Zuhörern in hohem Maaße zu erkennen gab. Den Gipfel des Eindrucks jedoch erreicht die Oper in dem vierten Akt, welcher unseres Erachtens der Glanzpunkt des Werkes ist. Hierin hat der Componist sein Talent in der geschickten Führung und Gliederung der Massen, so wie in der dramatischen Behandlung der ergreifendsten Gegensätze in seinem hellsten Licht geltend gemacht. Die Verschwörungs-Scene der Edelleute mit den contrastirenden Empfindungsäußerungen des Raoul und der Valentine, das Auftreten der Mönche in finster fanatischem Charakter, die folgende grandiose Waffenweihe, das Verschmelzen der von allen Seiten hervortretenden mannigfaltigen Regungen in dem leidenschaftlichen Erguß der Gefühle des Hasses und der Rache, endlich das darauf folgende Duett zwischen der Valentine und dem Raoul, worin der Zuhörer durch die Gewalt des Ausdrucks und die Kraft der Motive in höchster und fesselndster Spannung erhalten wird, sind Beläge für eine Meisterschaft, die mit den deutlichsten Zeichen anzuerkennen das Publikum nicht verfehlte. — Nach diesem Akte ist eine Steigerung des Interesses nicht mehr gut möglich, wir gedenken daher nur noch des großen Terzetts im 5ten Akt, das manche musikalische Schönheiten enthält, uns jedoch, vielleicht wegen der, das gewöhnliche Zeitmaß bedeutend überschreitenden Länge der Oper, zu lang vorkam."

Diese Anzeige gleichsam beantwortend spricht gestern L. Rellstab in derselben Zeitung folgendes Urtheil über die Oper aus: „Wenn Ref., der den ersten beiden Vorstellungen der Hugenotten beizuwohnen abgehalten war, auch im Allgemeinen ganz den Ansichten seines Stellvertreters über diese Oper beistimmt, so kann er sich deshalb doch weder der Pflicht noch des Rechts überhoben achten, sich auch in eigner Weise über das Werk auszusprechen. Schon weil dasselbe an sich zu umfassend ist, und bei einer ersten Vorführung überdies die Ausführung in jedem Betracht, — Besetzung, Orchester, Anordnung, Decorationen — (einer gefeierten Gastdarstellerin nicht zu gedenken, die in ihrer künstlerisch-schauspielerischen Durchsicht allein der kritischen Analyse den reichsten Stoff darbietet) das Urtheil in so viele Richtungen spaltet, daß es sich eben nur auf die allgemeinsten Andeutungen beschränken kann. Auch jetzt noch werden wir daher vorläufig bei diesen stehen bleiben müssen, denn eine Arbeit, bei der man gegen 5 Stunden mit angestrengter Aufmerksamkeit zu hören hat, weil sie fast durchweg die verwickeltsten Verhältnisse und Contraste darbietet, vermag man sich nur allmälig zu verdeutlichen, und einigermaßen das Einzelne zu bestimmt festhaltender Anschauung zu bringen. Wir bekennen offen, daß in dem Princip des Werks wie in der Ausführung Manches nicht mit unsern Ansichten übereinstimmt; überwiegend macht sich jedoch der Werth desselben in eigenthümlich charakteristischer Erfindung geltend, die sowohl das Gebiet graziöser Anmuth wie das der rauhen und gewaltsamsten Kraft umfaßt, und sich oft bis zum wahrhaft Schönen, dem Ergreifenden und Erschütternden steigert. Auch dem Dichter müssen wir dabei ein Verdienst lassen, dessen er unseres Erachtens im Robert der Teufel ganz entbehrte, nämlich wirklich dramatische Situationen und Charaktere geschaffen zu haben, der einzige Boden, auf dem die Pflanze der Musik sich zu wahrer Frische, Kraft und Blüthe entwickelt, während sie ohne diesen entweder nur als ein in den Farben bleiches, in der Kraft geschwächtes, künstliches Treibhausgewächs erscheint oder ganz verkümmert und trocken abstirbt. Sogar Mozart hat in einzelnen Theilen seiner Werke zur Bestätigung dieser künstlerischen Wahrheit sein Zeugniß ablegen müssen. — Was uns in den Hauptzügen des Werkes nicht zusagt, ist im Allgemeinen mit einem einzigen Worte ausgedrückt, es ist das Zuviel. Zuviel in dem Zeitmaß des Ganzen, in der Häufung der Contraste, in den Mitteln, in der Ausdehnung der einzelnen Musikstücke. Dichter und Componist haben es sich zu oft nicht versagen können, die Wirkung des Ganzen durch eine Vermehrung und Verstärkung der Details steigern zu wollen, ein Bestreben, das der umsichtigsten Berechnung bedarf, um nicht das Gegentheil des Beabsichtigten zu erzeugen. Es dünkt uns, der erste und zweite Akt, beide nur vorbereitend, hätten mit leichter Mühe in einen zusammengezogen werden können, ja mit Kürzungen, freilich bedeutungswerther Aufopferungen wäre dies noch sehr möglich. Ein ungern wir die Zahl der Akte auf vier, — die Zeit so unglücklich als eine unkünstlerische einmal — bestimmend, so möchten wir doch den vierten Akt (der alsdann zum dritten würde) in seinem vollen Recht lassen, nicht allein wegen der dramatischen Abrundung und Steigerung, durch die er sich als ein organisches Glied des Ganzen selbstständig herausstellt, sondern auch wegen der nothwendigen Ruhe, die bei dem Hörer nach solchen Aufregungen nicht zu versagen ist. Das Hochzeitsfest der Königin Margarethe ist nur ein dem Drama äußerlich angehangener Schmuck, theils ein historisches Accessorium, theils wohl unerläßlich wegen der decorativen Vorbereitungen der Schlußscene. — Hätte das Werk Raum zu freien, mehr episodischen Ergänzungen, d. h. überschritte es nicht die gewöhnliche, erfahrungsmäßig und durch menschliche, hier indeß nicht zu erörternde Kunstgesetze auch innerlich begründete Zeitdauer schon so bedeutend, so würden wir die an sich anmuthige Erscheinung des Pagen gutheißen, schon als Gegensatz zu den düstern Farben, die das Bild bei der Wahl des Gegenstandes auch nicht entlassen kann. Doch so dünkt uns, diese Figur sey zu leicht mit dem Ganzen verbunden, um sich nicht eben so leicht ablösen, wenigstens auf die Bedeutung eines gewöhnlichen die äußere Verbindung der Scenen herstellenden Hülfsmittels beschränken zu lassen. — Diese Andeutungen über das Zuviel im Stoff oder in der Zeit des Werkes treffen freilich fast nur den Dichter. Doch auch der Musiker hat seinen Antheil daran, in sofern er die Dehnungen nicht selten durch die musikalische Behandlung vergrößert. Dies, so weit man unsere Ansicht gelten lassen will, an einzelnen Musikstücken zu erläutern, würde spätern Besprechungen überlassen. Nur das Allgemeinste wollen wir hier berühren. So dünken uns z. B. die meisten Ritornelle zu lang, eben so die, in den beiden ersten Akten besonders vorkommenden

häufigen Gelegenheit für einzelne Instrumente, als Bratsche, Flöte u. s. w. , wie wir überhaupt die Begleitung der Singstimme nur durch ein einzelnes Instrument nicht so oft angewendet wünschten. Endlich schreitet uns der Componist häufig nicht rasch genug zum Schluß, er hat schon die höchsten Effekte des Musikstücks erreicht, giebt Ruhepunkte und sucht dann die Wirkung zu erneuern, wobei sie sich nicht selten abschwächt. Selbst die gelungensten Stücke sind von diesem gefährlichen Zuviel, weil es zugleich seinen Rückschlag ausübt, nicht frei, so zum Beispiel auch das Duett zwischen Valentine und Raoul im 4ten Akt, das oft wahrhaft groß, und von hinreißender Wirkung sich dennoch gegen den Schluß abschwächt. Wir würden es bei den Worten „Ach zu viel, ich sterbe!“ schließen, und die Worte Raouls „Gott, dir befehl ich dieses theure Leben“ unmittelbar daran knüpfen. Sein Versuch, die Geliebte aufzuweichen, sein übermäßiges Schwanken, mit einem Worte, seine Rückkehr in die Schwäche der Liebe, wird zu einer Schwäche des Musikstücks. — — Ein viel über das äußerliche Zuviel! Mehr noch würden wir gegen das der Contraste und Effekte überhaupt zu sagen haben. Der gewählte Stoff fordert scharfe Gegensätze, um nur erträglich zu werden, das verkennen wir nicht. In so fern sind uns alle heitern und sanften Elemente willkommen, um uns aus dem Entsetzlichen des Eindrucks einer der furchtbarsten Gräuelscenen, welche der verirrte Wahn der verblendeten Menschheit in der Geschichte darbietet, herauszuheben. Doch behält auch hier das Maaß, dieses Ur- und Grundgesetz alles Lebens und aller Kunst, seine nicht zu schmälernden Rechte. Sehen wir z. B. mit Freude die ernste Frömmigkeit fanatischer Krieger dem leichtfertigen Treiben der jungen Ritter, dem zügellosen einer fanatischen Soldateska gegenübergestellt, so können doch gewiß zu scharfe Gegensätze, Trinklieder und Choralgesang in unmittelbarer Berührung, nur verletzen. Wenn daher Marcel gleich im ersten Akt, bei dem lustigen Gelag der Ritter seinen Choral erheben läßt, so erscheint hier eine zwiefach falsche Wirkung. Einmal die Mischung des Religiösen mit diesem leichten äußerlichen Treiben überhaupt, zumeist aber auch eine Unangemessenheit in der Anwendung des Mittels. Wir begreifen es, wenn der strenge Hugenott sein Herz mit diesem Gesange vertrauend zum Himmel erhebt, wo schwere Gefahren ihn und seinen Glauben bedrohen, doch in Gegenwart einer so leichten Versuchung streift das Mittel näher an die Parodie als an die Wahrheit. Uns dünkt übrigens der Fehlgriff nur zufällig entstanden, weil es Bedürfniß war, das musikalische Motiv vorbereitend einzuführen, um es künftig an rechter Stelle zu benutzen und erkennen zu lassen, so wird es dem Publikum gewissermaßen vorgestellt, jedoch nicht am zweckmäßigen Ort. Ebenso hat uns, um noch eines ähnlichen Falls zu gedenken, die Einführung der Frauen in den wilden Streit vor dem Finale des dritten Akts unangenehm berührt. In diesen ernsten gewaltigen Kampf der Männer das niedrige Gezänk der Frauen und Dirnen zu mischen, entspricht nicht der Würde des Moments. Der Musiker bedurfte allerdings wohl der weiblichen Stimmen, um die schon so häufig durch bloße Männerstimmen fast colorirten Massen und Ensembles einigermaßen zu lichten. Doch war es nicht richtiger, die Frauen in ihrer Natürlichkeit, im blassen Schrecken über das Gräuelwerk einzumischen, als sie am großen, würdigen Kampf der einen, und am erbitterten fanatischen Haß der andern, durch gemeinen Zwist zu betheiligen? — — Wir haben uns jetzt dessen entledigt, was wir in der Hauptsache gegen das Werk zu sagen hätten; es ist reich genug an Eigenthümlichkeiten und Schönheiten, um uns noch einen breiten Raum zu seiner aufrichtigen Anerkennung zu gestatten. Zu dieser werden uns fernere Vorstellungen, wenn auch nicht die nächste und jede folgende (da wir uns selbst einige Erholungspausen gönnen wollen) Anlaß geben. Nicht versagen können wir es uns jedoch, um unsern Bericht nicht bloß von der Schattenseite aus zu erstatten, hier sogleich einige Worte über die Aufführung und Darstellung zu sagen. Daß erstere zunächst des Orchesters, der Chöre und Ensembles unter der Leitung des gerade in diesem Theil seiner Kunst, in dem des Einstudirens und Dirigirens, höchst gewandten Componisten des Werks so vortrefflich war, als die vorhandenen, reichen Mittel es irgend gestatteten, versteht sich von selbst. Eben so ist (die Anordnung einiger Gruppen, insbesondere der fechtenden abgerechnet) der scenische Theil meisterhaft behandelt, und an Decorationsmalereien wird uns, ohne überladende, überflüssige Pracht, besonders zum Schluß wahrhaft Wunderschönes dargeboten.“

Und darnach endlich wollen Sie noch mein Urtheil über das wahrhaft großartige Werk, das, als eine der bedeutendsten Erscheinungen der heutigen deutschen Kunst, nicht genug zum Gegenstande öffentlicher Anschauung erhoben werden kann, — vernehmen. Es folge, wo es meine Referenten-Pflicht erheischt. (Schluß folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Stuttgart am 13. Juni. Gestern kam endlich nach langer Ruhe Lindpaintner's „Vampyr“ wieder einmal zur Aufführung. Wie sehr das Publikum nach der Oper Verlangen trug, bewies der große Antheil, welchen es an der Aufführung nahm. Des schönsten Sommerwetters ungeachtet und obschon der Sonntag unsere Städter gewöhnlich hinaus in die benachbarten Bäder und andern Lustorte führt, war das Haus ziemlich voll besetzt und nicht allein daß fast jede Nummer den lautesten Beifall erhielt, sondern der im Hause herrschenden drückenden Hitze ungeachtet blieben alle Plätze bis an den Schluß besetzt. Um der Composition willen übersah man gern einige Schwächen in der Darstellung der Hauptrollen. Unsere Oper braucht einmal, wie viele andere, doch Zuschauer an einer Sängerin, welche zu Werken wie jenem „Vampyr“ wenig oder keine Kräfte mehr übrig läßt.

Köln. Am 8. Mai wurden hier Meyerbeer's Hugenotten zum erstenmal gegeben und am 10. zum zweitenmal wiederholt. Die Direktion hatte die Oper sehr würdig ausgestattet und sie fand auch ausgezeichneten und rauschenden Beifall. Wenn etwas getadelt wird, so ist es die klägliche Bearbeitung des Textbuches, der alle Poesie abgeht, was aber die Melodie betrifft, so wiederholt unsere Kölnische Zeitung mit Recht die Worte eines geistreichen franz. Schriftstellers aus dem Jahre 1836, daß das schönste Lob des Stückes das

[illegible]

Correspondenz aus China

(Sammlung [illegible]) [illegible]

Miszelle

(Ursprung des „God save the king.") Der Engländer [illegible] The Music of the Church, containing a General History of Music etc. [illegible]

[illegible]

M. C.

☞ Mit 1. Juli beginnt ein neues Abonnement auf diese Zeitschrift, Preis für die Monate Juli bis Dezember fl. 5. 24 kr. Rhein. oder Rthlr. 3.

Man wolle Bestellungen auf dieses Abonnement bei Zeiten in der zunächst gelegenen Buchhandlung oder bei der Post machen; Letztere berechnet nur einen sehr geringen Portoaufschlag von der Badischen Grenze an.

Karlsruhe den 23. Juni 1842.

Die Expedition.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 26. 30 Juni 1842.

Ueber die Nothwendigkeit einer Normalstimmung, und das Mittel, sie zu erreichen.

Vielfach schon und wiederholt in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (unter der früheren Redaktion) ist dieser Gegenstand besprochen und dargethan worden, welch wesentlichen Nachtheil es nicht allein für Sänger und Instrumental-Virtuosen, sondern auch für die gesammte Musikkunst und das Urtheil über musikalische Kunstwerke haben muß, daß die Stimmung, das Höhenmaß der Töne, einer solch außerordentlichen Verschiedenheit unterliegt, daß man, ohne sich einer Uebertreibung schuldig zu machen, wohl sagen darf: jede Capelle, jedes Theater habe eine eigene, nach Höhe und Tiefe von der andern verschiedene Stimmung. In heutiger Zeit indessen, wo nachgrade die Scheidewände niederzufallen den Anschein nehmen, welche früher auch musikalisch die verschiedenen Nationen von einander trennten, wo eben so wohl der deutsche Virtuos in London, Paris, Moskau, Petersburg &c. seine Triumphe feiert, als der Franzose, Italiener und Russe &c. hier in Deutschland, und wo nach und nach immer mehr ein Kosmopolitismus sich in unsere Kunstbegriffe geltend zu machen anfängt, daß wir wahrscheinlich bald aufhören müssen, von einer italienischen, französischen, deutschen u. Musik zu reden und nur noch an eine wirklich europäisch-abendländische, an eine christliche Musik denken dürfen, die in ihrer großen, eigentlich künstlerischen Entfaltung sich jedes Nationalunterschieds entschlagend und zu einer reinen Kunst der Menschheit — wie sie seyn soll — erhoben überall auch von gleicher Wirkung, weil von gleicher Aeußerung seyn muß, — jetzt treten die Nachtheile solcher Verschiedenheit noch um viel wirklicher hervor und werden dies in zunehmendem Maaße, je näher der glückliche Augenblick heranrückt, wo jene Scheidewände gänzlich verschwunden seyn werden. Ja nicht einmal die verschiedenen Länder und Nationen bloß zeichnen sich durch solche Verschiedenheit der Stimmung aus, in Deutschland selbst, in Frankreich &c. ist sie eine hundertfache. In Wien bläst ein Flötist, Hornist, Fagottist, und man lobt die Reinheit seiner Töne; er kommt nach Berlin, und Nichts mehr stimmt zusammen, er ist unrein, denn der Unterschied ist nicht mehr so gering, daß er durch Ein- oder Ausziehen der Instrumententheile, durch Drücken nach der Höhe oder Nachlassen nach der Tiefe gehoben werden könnte. Von Berlin wird uns eine Sängerin als hoher Sopran gepriesen, sie kommt nach Wien oder welcher andern Stadt, und — sie muß dieselbe Parthie transponiren, wenn sie ausreichen soll mit ihrer Höhe. Welch Verschiedenheit der Wirkung dann, und welche viel üblere sonstige Folgen?! — Außerdem ist auch die Art und Weise dieser Stimmungsverschiedenheit wieder eine verschiedene, und berechnet man den Conflikt, der daraus zu entstehen vermag, so ist kein Ende davon abzusehen. Man kann füglich drei solche Arten annehmen: eine zeitliche, eine örtliche und eine instrumentale, und ich will nun näher noch mich auf deren Erklärung und Beweis einlassen, woraus zum erstenmale vielleicht die volle Wahrheit des Gesagten hervorgehen dürfte.

1) Eine zeitliche Verschiedenheit der Stimmhöhe findet Statt insofern, als man ehemals die Instrumente nicht so hoch zu stimmen pflegte, als jetzt. Wie oft sich also fügt, ein neues Blasinstrument zu einem alten oder ein altes zu neuen, wie oft in den Orchestern der Fall — es stimmt nicht, denn Blasinstrumente stehen fest in der Stimmung.

2) Eine örtliche Verschiedenheit der Stimmhöhe ersieht man aus Folgendem:

a) Bei der Stimmhöhe, wie sie in Berlin beim Theater herrscht, geben (a) 874 Schwingungen in 1 Secunde.

b) In Paris herrscht nicht nur überhaupt eine von der eben angegebenen verschiedene, sondern sie weichen nach den verschiedenen Orchester daselbst unter sich wieder ab: bei der Grand Opera erfordert das a 862, beim Théâtre Feydeau (auch Opera comique genannt) erfordert es 856, beim Théâtre Italien 848 Schwingungen in 1 Secunde. So wenigstens nach Fischer's Angabe. Nach der von Scheibler entsprechen dem a beim Orchester der Opera 853,47 oder einer andern Stimmzahl desselben Orchesters zufolge 867,47, bei dem Conservatoire Concert 869,85, bei dem Conservatoire Opera italien 881,40, und nach einer früher aus Paris erhaltenen Stimmgabel 878,67 Schwingungen.

c) In Wien entsprechen nach Scheibler, dem 5 von den erhaltenen Stimmgabeln zufolge, dem ā folgende verschiedene Schwingungszahlen: 867,33, 872,67, 879,30, 880,30, 880,67, 889,74.

d) In Petersburg entsprachen nach Sarti's Untersuchungen 1796 dem ā 872 Schwingungen in 1 Secunde.

3) Eine instrumentale Verschiedenheit der Stimmhöhe findet in der practischen Musik Statt, indem man 3 verschiedene Normen der Stimmhöhe der Instrumente unterscheidet:

a) Den Kammerton. Dieses ist die allgemein gebräuchliche Stimmhöhe der Saiten- und Blasinstrumente, nach welcher man neuerdings auch anfängt, die Orgeln zu bauen. In manchen Orgeln findet man besondere Register, die nach dieser Stimmhöhe gebaut sind und daher Kammertonregister heißen, während die übrigen Register im Chortone stehen.

b) Den Chorton, der einen Ton höher steht als jener. In ihm stehen fast alle älteren Orgeln, und auch die meisten neuern werden nach dieser Stimmhöhe gebaut. In diesem Tone stehen auch noch jetzt viele Posaunen, die man darum gewöhnlich Kirchenposaunen nennt.

c) Den hohen Chorton, der noch einen Ton höher als der gewöhnliche Chorton, und 2 Töne höher als der Kammerton steht. Auch in diesem Chortone wurden früher Orgeln gebaut und findet man deren noch.

Aus diesem Allem erkennt man hinlänglich, wie sehr es der Stimmhöhe an Uebereinstimmung mangelt. Indessen war es in früheren Zeit noch schlimmer als jetzt. Denn vor hundert und mehr Jahren scheint man die Stimmung lediglich dem Gutbefinden der Verfertiger musikalischer Instrumente überlassen zu haben. Die ältern Orgeln haben daher sehr verschiedene Stimmungen und bei den meisten scheint eine unzweckmäßige Sparsamkeit die Stimmung unmäßig erhöht zu haben. Wollte man damals eine etwas genauere Stimmung festhalten, so bediente man sich der sogenannten Stimmpfeife, die aber nie einen Genauen geben kann, da ihr Ton durch bloßes stärkeres Blasen sehr beträchtlich erhöht wird. Durch die schätzbare Erfindung der Stimmgabeln hat zwar die Stimmung in ganz Europa eine viel größere Gleichmäßigkeit und Gleichförmigkeit erhalten, dessen ungeachtet finden sich noch mannigfache Verschiedenheiten an verschiedenen Orten, ja sogar an verschiedenen Orchestern eines und desselben Ortes Statt, wie das oben über die örtliche Verschiedenheit der Stimmhöhe Angeführte beweist, denn eben jene Angaben stützen sich auf die untersuchten Stimmgabeln jener Orchester.

Daß diese Verschiedenheit der Stimmhöhe viele Nachtheile hat, leuchtet wohl selbst ein; denn man braucht nur an einen Umstand, an den Einfluß der Stimmhöhe auf die Stimmsaiten der musikalischen Instrumente zu denken, um eine vollkommene Uebereinstimmung hierin höchst wünschenswerth zu finden. Man bedarf demnach eines Normaltones, wie ihn W. Weber nennt, oder eines festen Tones, wie Chladni ihn bezeichnet, der als Normalmaß der Töne durchgängig angenommen würde. Schon Sauveur 1700 trug den Gedanken vor, daß man einen solchen Ton annehmen möchte, damit ein Tonstück an jedem Orte und zu jeder Zeit in einerlei Tonhöhe ausgeführt werden könnte. Er schlug dazu den Ton vor, welcher 100 Schwingungen (also, weil er Doppelschwingungen meint, 200 einfache Schwingungen) in 1 Secunde macht, und von einer 5 Pariser Fuß langen Orgelpfeife gegeben werden soll. Chladni hält aber wieder Pfeifen noch Saiten für tauglich dazu, weil beide zu vielen Veränderungen unterworfen seyen. Als das untrüglichste Mittel, einen solchen festen Ton zu erlangen, hält er einen solchen Stab, wie er als Mittel zur Auffindung der absoluten Schwingungszahl zu dienen pflegt. Daß aber auch dieser keineswegs so untrüglich ist, bedarf keines Beweises. Auch die Stimmgabeln eignen sich nicht vollkommen hierzu, weil ihr Ton unmittelbar nach dem Anschlagen ein wenig tiefer ist, als wenn sie verhallen. Nur eine nach W. Weber's Regeln compensirte Zungenpfeife kann als ein untrügliches Mittel gelten, zumal wenn sie durch Compensation nicht blos gegen den Einfluß der Stärke oder Schwäche des Anblasens, sondern auch gegen den der Temperatur auf ihre Tonhöhe geschützt ist. Deshalb wird sie von ihm vor zu mehrern andern Untersuchungen so vorzugsweise zur Prüfung und Normaltons empfohlen, und zur Construction einer zu solchem Zwecke dienenden Zungenpfeife auch besondere Regeln angegeben. Und wie leicht ließe sich auf diesem Wege eine allgemeine Normalstimmung erzielen, wenn die Instrumentenmacher, die Orchester erst wollten? Die Kosten wären doch wahrlich nicht groß.

Wesentliche Vervollkommnung
der
Clarinette durch den Instrumentenmacher Fingerhut in Kassel

So sehr auch bis jetzt die Clarinette seit ihrer Erfindung (bekanntlich im Jahr 1690 von Johann Christian Denner in Nürnberg) durch manchen Instrumentenmacher und namentlich durch den Clarinettenvirtuosen Iwan Müller in Absicht ihres Baues und ihrer Mechanik verbessert worden ist, so blieb doch in dieser Beziehung noch mancherlei zu wünschen übrig.

Unter Anderem reichte die sonst sehr zweckmäßige mechanische Einrichtung noch nicht hin, einen vollkommenen Triller von E nach Fis in der zweigestrichenen Octave auszuführen. Ein gleicher Mangel ist bei dem Triller auf dem E in der kleinen Octave fühlbar, denn durch das Oeffnen der sechsten Klappe wird die Hülfsnote F zu hoch. Um so dankbarere Anerkennung muß es finden, daß es dem Instrumentenmacher Herrn Fingerhut in Hessen-Kassel, nach langem Nachdenken über die Beseitigung dieser Uebelstände, gelungen ist, der sechsten Klappe eine andere Einrichtung, und zwar nach Art der Böhm'schen Flöte zu geben, wodurch nicht nur die erwähnten Triller vollkommen gut und mit größter Leichtigkeit auszuführen sind, sondern auch der in Passagen auf das E in der Octave schwierige und bisher gebrauchte E-moll-Accord vollkommen

rein und ohne die geringsten Schwierigkeiten zu executiren ist. Von gleich vortheilhafter Einwirkung ist diese Einrichtung auf das A in der dreigestrichenen und das G in der zweigestrichenen Octave, dieses letztere kann zwar bei der seitherigen Construction der Clarinette durch eine ganz besondere Aufmerksamkeit des Instrumentenmachers rein, aber bei dem geringsten Versehen desselben auch nur auf Kosten anderer Töne gut abgestimmt werden, während bei dieser neuen Construction seine reine Abstimmung verbürgt ist.

Da Herr Fingerhut mit äußerst schöner und geschmackvoller Arbeit alle zu reiner Abstimmung erforderlichen Fähigkeiten verbindet, so kann er mit Recht den besten bis jetzt bekannt gewordenen Instrumentenmachern würdig zur Seite gestellt werden, und es ist im Interesse, zu wünschen, daß ihm eine aufmunternde Aufmerksamkeit der respectiven Musiker und Musikfreunde nicht fehlen möge.

Kassel am 27. April 1842. J. Lesser.

Obgleich mit der Behandlung der Clarinette nicht selbst vertraut, kann ich doch das Vorstehende in seinem ganzen Umfange bestätigen, da Herr Lesser, Clarinettist unserer Hofcapelle, wegen seiner besonders reinen Intonation auf seinem Instrumente, so wie durch eigene gelungene Versuche in Verbesserung desselben, als competent in dieser Angelegenheit zu betrachten ist. Hinzufügen kann ich noch, daß die Flötisten und Oboisten unserer Capelle von den Verbesserungen ihrer Instrumente durch Herrn Fingerhut mit gleicher Wärme reden, und die Arbeiten desselben als höchst sauber und elegant preisen.

Kassel am 1. Mai 1842.

Dr. L. Spohr, Kurf. Hofcapellmeister.

Rüge.

Jedes Urtheil über ein Kunstwerk stehe frei, und aus dem Kampf der widerstrebenden Ansichten entwickelt sich die Ansicht zu immer größerer Klarheit. Aber Verschweigung und Entstellung von Thatsachen, Verdächtigung von Gesinden und dergl. sind Waffen mit denen kein Ehrenmann ficht, und die beabsichtigte Verunglimpfung fällt zurück auf das Haupt dessen, der so falsches Spiel getrieben, wenn auch eine leider nicht verbotene Anonymität ihn vor der Entlarvung schützt.

Solcher im Trüben fischenden Feinde scheint der junge und strebende talentvolle junge Componist, J. Netzer, gar manche zu haben. Ein unwahrer Bericht der Gazette musicale de Paris wurde in Nr. 61 d. Bl. ausgedrückt. Jetzt finde ich in Nr. 16 der Schillingschen „Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihrer Wissenschaft“ folgende Correspondenznachricht:

„Wien am 1. April. Die neue Oper „Mara“, gedichtet von O. Prechtler und componirt von J. (sollte heißen J.) Netzer, eine Zigeunergeschichte wie etwa Weber's Preciosa, ist ein Erstlingswerk, an welches sich die Kritik, nachsichtig genug, jedes Richtes begeben will. Wahrscheinlich wird es mit der sechstägigen einmaligen Aufführung auf dem Kärnthnerthortheater sein Bewenden haben.“

Die unziemliche Geringschätzung, die sich in diesen Worten ausdrückt, verdient keine Berücksichtigung, aber die Unwahrheiten müssen widerlegt werden. Unwahr ist es nämlich, daß diese Oper ein Mal aufgeführt sey, und unwahr ingleichen, daß die Kritik sich dem Werke gegenüber ihres Rechts begeben habe. Vielmehr fanden drei Vorstellungen am 16., 17. und 19. März bei stets vollem Hause und mit großem Erfolge Statt, und mehrere konnten nur deshalb nicht stattfinden, weil die Theatersaison zu Ende war; und was die Kritik betrifft, so haben fast sämmtliche namhafte Referenten hiesiger Stadt mehr oder minder ausführlich ihre Beurtheilung abgegeben: Adami in Nr. 66 der „Theaterzeitung“, Hanslick in Nr. 35 des „Humoristen“, Kunt in Nr. 58 der „Wiener Zeitschrift“, Sipfeld in Nr. 67 des „Wanderers“, A. Schmidt in Nr. 36 der „Musikzeitung“, und ich selbst in Nr. 19 der „Sonntagsblätter“. — Dieß Alles, sowohl die Zahl der Aufführungen als die Stellung der Kritik anbelangend, muß die Berichterstatter am 1. April gewußt haben, es haftet daher auf ihm der unabweisliche Vorwurf hämischer Absichtlichkeit. Und dieser entgegenzutreten ist überall die Pflicht eines redlichen Kritikers.

Als Mitglied des Nationalvereins ersuche ich den Redacteur der „Jahrbücher“, Hrn. Dr. G. Schilling, diese ihm natürlich nicht zur Last fallende Beeinträchtigung eines aufkeimenden Talents durch Aufnahme dieser Widerlegung in sein Blatt wieder gut zu machen*).

Wien den 25. Mai 1842. Dr. A. J. Becher.

Correspondenz.

Berlin am 26. Mai 1842.

(Schröder-Devrient. Hugenotten. Verschiedenes.)

(Schluß.)

Was die Ansicht zunächst betrifft, als sey Meyerbeer mit diesem seinem neuesten zur Oeffentlichkeit gelangten Werke, der alten Vortrefflichkeit und Großartigkeit desselben gleichwohl hinter seinem „Robert“ zurückgeblieben, so kann nach meinem Dafürhalten dieselbe nur auf einer allgemein dramatischen Anschauung des Ganzen beruhen. Als Bühnenstück im Allgemeinen nämlich dürfte Robert immerhin auf das größere und gemischte Publikum eine größere und nachhaltigere Wirkung üben und bewahren, denn nicht allein daß er einen mannigfaltigeren, schnelleren Wechsel der Situationen, also eben das in sich birgt, was die Masse der Zuschauer vornehmlich im Theater ergötzt, sondern jede der in solcher Weise sich folgenden verschiedenartigen Situationen ist auch von besonderer dramatischer Wirkung. Der Robert kommt mir in dieser Beziehung vor wie ein Panorama die mannigfaltigsten

*) Ist damit und zwar mit vielem Vergnügen geschehen.

Anm. d. Red.

aus in den schärfsten Gegensätzen neben einander gestellten Gruppen, die jede einzeln sich aber nur auf eine geringe Quantität beschränken, während die Hugenotten nur ein Bild vorführen, das ein großes Ganze, den Inhalt eines Weltereignisses nach Seiten seiner Wichtigkeit darstellt, und daher zu seiner Zeichnung wohl qualitativ, nicht so sehr aber quantitativ einer besondern Verschiedenheit der Farben bedurfte. Der Robert ist das Bild jener Schweizergegend, wo hundert und mehr Berge mit schönen Gipfeln sich neben einander erheben und tausend Sennen darauf und davon hervorragen mit überall anderer Formation und mit überall nur dem einen Zusammenhange, den die Grundlage selbst bedingt, und ein solches Bild ergibt in seiner bunten Reihe auch das ungeübtere Auge den weniger tiefen Sinn. Die Hugenotten dagegen sind jenes Bild der gesammten Alp mit ihren weiten, grotesken Bergketten, in deren großartigem Umfange die einzelne Figur sich verliert wie der lichte Punkt im helleuchtenden allgemeinen Sternenmeer. Sie sind die Schreckenkette von kahlen himmelanstarrenden Felsen, wo der Schrecken und das Grauen der Gipfel von dem einen zum andern sich immer gleich zu bleiben scheint, und der weiße verödete Glockenschimmer, der hie und da aus den Schluchten hervorlauscht, nur den lichten Punkt bildet, an das Auge überzeugt, daß nicht ein großer Gletscherstrom seine Schleuse öffnete wie das Feuerrad vom geschwungenen einen Funken, aber den es eben so schnell auch übersieht, um fortan durch die Vorstellung der Masse das Gefühl bangen Grauens zu erhalten, dem nicht zu unterliegen kaum auch nur jene ungewöhnliche Besinnungskraft vermag, welche stark genug ist, das All des Bildes mit einem Male zu erfassen und in diesem Ueberblick auch die einzelne Gruppirung bis zu deutlicher Anschauung sich zu vergegenwärtigen. Ein Gefühl der Art scheint mir allein auch dem Vorwurf zum Grunde zu liegen, den Rellstab dem Werke macht, wenn er überall ein Zuviel davon zu erblicken meint. Seine Vorstellung unterlag bei dem ersten Anschauen des Bildes der Gewaltigkeit seiner Masse, weil die Trennungspunkte der einzelnen Formationen, aus welchen es besteht, zu gering scheinen gegen die Gewaltigkeit der Hauptfiguren. Nirgends einen festen Anhaltpunkt schwammen dem Auge diese zusammen in einem Strome, in welchem längeres Verweilen erst die Unklarheit zur Klarheit und diese wieder zur Ansicht aufhob.

Als musikalisches Kunstwerk für sich aber aufgefaßt — meine ich — müßte eben diese unabweisliche Großartigkeit der einzelnen Formationen des Gesammtbildes dem ästhetischen Werthe desselben nur um desto förderlicher seyn, je mehr Einheit sie in die ganze, wenn noch sonst tausendund tausendfach mannigfaltige Composition bringen konnte, und noch solcher Seite hin trage ich kein Bedenken, die Oper weit über den Robert zu stellen. Verursachte die grelle Zusammenstellung der Charaktere und Situationen in diesem theilweise sogar eine musikalische Verzerrung des Stroms der einzelnen Momente und Bilderreihen, so gab dort die Gegensätze dem Componisten Raum zur Entfaltung eines wirklich großen Stromes der Poesie, der sich in seiner Ganzheit einer seltenen Charakteristik nicht

begeben konnte. Der Robert — er ist ein schönes, sinnergötzenden Bild, aber man sagt, man zeigt nur außer der Gewandtheit, selbst das Heterogenste in eine angenehme Farbenmischung zu bringen, ein Moment darin, das zur Analyse des eigentlich poetischen Charakters seines Componisten irgend welchen ausreichenden Anhaltepunkt böte? während die Hugenotten den Eigenthümlichkeit einer dramatisch-musikalischen Ode an sich tragen von Anfang bis zu Ende. Hier ist ein Grundgedanke, von welchem der Componist ausging, ist dann Entwickelung, ist Ausspruch einer ewigen Wahrheit, ist Beweis und Folge und ist Schluß. Wo im Gleiches in Robert? — da ist jede Nummer wohl ein einzelnes schönes Ganze, aber wo — wenn wir aufrichtig seyn wollen — außer der Geschichte des Drama's eine solche innere Nothwendigkeit des Zusammenhangs? — Freilich mußte bei dieser wirklich poetischen Durch- und Ausarbeitung des großartigen und an die mannigfaltigsten Beziehungen überreichen Stoffes für die Gemüthlichkeit ein — wie Rellstab sagt — Zuviel der Zeit entstehen, aber kann Homer oder dem künstlerischen Werthe seiner Dichtung ein Vorwurf treffen, weil seine Iliade und Odysse je aus 24 Gesängen von je nah an 1000 Versen besteht? — Ist Klopstocks Messias etwa um der Zahl 22 seiner langen Gesänge minder schön? — Hat Corriggio zuviel der Zeit gethan, wenn er St. Peters Dicke mit der ganzen Auferstehungsgeschichte ausmalte, und um der Schönen Standlung meiden wollt, wie auch nur einigermaßen die Schätzen der Bildereil seiner Erinnerung zu versichern? — Sicher nicht, und bloß komme der Zwang in Betracht, daß nicht in den gewöhnlichen zwei und ein halb Stunden etwa der Genuß abgethan ist, und daß dieser das Opfer fordert, für das Doppelte der Zeit uns etwa jeder weiteren Zerstreuung zu enthalten, mit ungewohnter Stetigkeit bei der Anschauung zu harren. Im Uebrigen scheint mir Meyerbeer durch diese Oper den vollgültigsten Beweis geliefert zu haben, daß er, und nicht bloß unter den heutigen Componisten etwa, sondern so weit die Geschichte von einer Oper erzählt, der einzige Tonsetzer ist, welcher allein die Kraft besitzt, wahrhaft großartigen, selbst den ähnlichsten Stoff dergestalt poetisch zu bewältigen, daß ein ächt künstlerisch ganzes musikalisches Gebilde daraus hervorgeht, ein Beweis, den er in jeder seiner früheren Arbeiten wohl angedeutet haben mag, doch niemals noch so vollständig führte, und der ihn noch kühner Seite hin unbedingt an die Spitze der gesammten heutigen dramatischen Tonsetzkunst stellt. Ein Homer, ein Klopstock, ein Raphael und Correggio in dieser Beziehung unserer Tonpoesie.

Doch damit auch mein Urtheil über die Oper, und nun zu einigen Neuigkeiten. — Die Concertsaison ist eigentlich zu Ende, doch Hamburgs Unglück hat sie uns um ein bedeutendes für dieses Jahr verlängert, indem täglich fast Concerte zum Besten der Abgebrannten stattfinden, wobei sich der Berliner Wohlthätigkeitssinn stets in löblichster Weise äußert. In der Singakademie führte der verdienstvolle Rungenhagen zu dem Zwecke Göthe's Faust mit

Fürst Radziwill's Musik höchst gelungen auf. — Repartere hatten die in der letzten Zeit gehobenen ungewöhnlichen geistigen und körperlichen Anstrengungen und Aufregungen eine heftige Augenentzündung zugezogen, welche seine Abreise nach Paris wenigstens um 8 Tage weiter hinausschieben wird. — Auf Humboldt's Empfehlung ist Dehn zum Custos bei der Königl. Bibliothek ernannt worden, und damit hat die schöne, reiche Bibliothek und Musikaliensammlung mit einem Male einen tüchtigen Aufseher erhalten. Es waren mehrere Componisten um die Stelle, aber streng durchgebildete Dehn hat die meisten bibliographischen Kenntnisse dazu, und seine Wahl ist eine glückliche zu nennen. — Der als Claviervirtuos und Clavierkomponist mit Recht rühmlichst bekannte Taubert ward kürzlich zum Musikdirektor in der Königl. Capelle befördert. — Anfangs dieses Monats waren die Gebrüder Müller aus Braunschweig abermals hier und erregten mit ihrem wahrhaft vollendeten Quartettspiel gleiche Sensation wie früher. — Durch die neuliche Aufführung von Rossini's Stabat mater im Königsstädter Theater mit Orchester hat sich die Meinung, welche sich früher hier gegen das Werk gebildet, wieder in Etwas gemildert, und in der That ist in dem Werke doch noch noch etwas Weiteres und Höheres, denn bloßer Rossini'scher Ohrenkitzel, wie Andere allein darin wahrnehmen wollen, wenn auch nicht geleugnet werden darf, daß eine eigentlich kirchliche Weise im deutschen Sinne den Compositionen fehlt. — Capellmeister Gläser, der nach Copenhagen berufen wurde, gab am 10. d. sein Abschiedsconcert. Der verdienstvolle Mann wird gewiß bei allen wahren Kunstfreunden Berlins in gutem Andenken fortleben. Leider ist dieses Mannes Stellung in der letzten Zeit nicht die vortheilhafteste gewesen, und lam durch die italienische Oper, wodurch er außer Thätigkeit gesetzt worden. In Ihrem Universallexikon Bd. III. 245 ist dem Manne großes Unrecht widerfahren, ich bitte Sie, das wieder gut zu machen, und Ihnen vielleicht böswillige Menschen über diesen braven Künstler Falsches und Unwahres mitgetheilt. Die Welt wird Ihnen dafür Dank wissen. Ich für mein Theil kann nicht leiden, wenn man tüchtigen Leuten so, wie hier, mitspielt. Ausdrücke wie „Unsere Dilettanten bekannt durch" ec. — sind doch zu hart! — „Des Adlers Horst" soll „leider kein Glück gemacht haben" — Ich habe die Oper mehremals gehört und habe mich vom Gegentheil mehr als nöthig ist überzeugt. Als die Oper zum 50. Mal (oder 100. Mal wenn ich nicht sehr irre) gegeben wurde, war ich auch zugegen. — Die Oper erfreute sich noch mit von des ungetheiltesten Beifalls von Seiten des Publikums. — Auch die „Rattenfänger von Hameln" (wohl seine letzte Oper) hat der Kasse des Königsstädter Theaters wohlgethan, die Oper hat demnach, daß Gläser wohl ist aber ein Gleichstellung mit Dilettanten an. Auf Fink's Urtheil über „des Adlers Horst" lege ich für mein Theil wenig Werth. — Daß sich Gläser's Talent mehr zu dem lyrischen, als andern Richtungen hinneigt, ist freilich wahr, aber mit Carl Maria v. Weber's Richtung verhält es sich für mich gerade so! ec. — Gläser ist nun einmal kein solcher Etwas aus sich Machen, wie Andere, und darum bleibt er vielfach verkannt. — Ueber unsere italienische Oper am Königsstädter Theater werde ich Ihnen nächstens einmal Bericht abstatten. Das kann ich Ihnen im Voraus sagen, daß sich die Leistungen der italienischen Sänger und Sängerinnen fortwährend des ungetheiltesten Beifalls von Seiten des Publikums zu erfreuen haben (die Signora Laura Assandri ꝛ. B. ist eine vorzügliche Sängerin). Auch von Oben herab wird diesen Sängern und Sängerinnen wohlverdiente Aufmerksamkeit zu Theil. Sehr häufig ist der Sänger Auf höhern Befehl auf dem Theaterzettel zu lesen. — Die vielfach in Zeitungen verbreitete Nachricht, als werde Mendelssohn für die große Oper in Paris ein Buch von Scribe in Musik setzen, ist keine eine Neuigkeit, die erst von auswärts zu uns kam, und an welche hier Niemand glauben will. Ueber die Musik, welche der ideenreiche Künstler zu Sophokles Antigone gemacht, haben Ihnen Ihre übrigen Correspondenten von hier schon berichtet. Am 29. v. M. hörte ich endlich dieselbe selbst auch und überzeugte mich mit eigenen Ohren, daß in der Musik zu dieser Tragödie wenig Erquickliches zu finden ist. Das ist nicht bloß mein Urtheil, sondern auch das Urtheil von mehreren hiesigen sachverständigen Männern. Mit Ausnahme eines einzigen Männerchors ist auch nicht ein einziger Satz darin, der einem von Mendelssohns Schaffenstalente eine günstige Meinung beizubringen vermöchte. In mehreren Sätzen werden uns Motive, Wendungen ec. aus dem „Paulus" wieder von neuem aufgetischt. Wiederholt erfaßt es, wenn man im I. Tone die lustigen Fiskaltöne bis zum Uebermaß angewendet findet. An allen Ecken und Enden ist die Schnadhüpfelsche, die Lortzingsche Liedertäfler Musik zu erkennen. Wie paßt das zu dieser antiken Tragödie des Sophokles? Unwillkürlich fällt einem hierbei unser Adam ein, wenn er von einem alten Kleide, worauf der neumodische Knopf nicht paßt, spricht. — Unser Fink (v. Runde) hat bereits sehr richtig geäußert gegen dieses gemischte Mendelssohnsche Produkt, und das mit vollem Recht. Mag die Recension im Plaudern auch den Mann ohne von jedem Anhang Berichten, diesmal hat Marx den Nagel getroffen. — Ein ein einheitliches Ganze zwischen Sophokles und Mendelssohn ist nicht im Entferntesten zu denken; Mendelssohn wuchert noch mit dem Ruhm gold. Von Leipzig aus (oder nicht von Becker und Schumann) mußten wir hören, „daß Mendelssohn ein wenig zu viel Musik gemacht habe", — und das ist in jeglicher Beziehung wahr. — Trotz dem, daß die besten Kräfte des Opernpersonals — wie Bader, Mantius, Böttichen ꝛc. dabei benutzt wurden, so konnten sie dennoch nicht dazu beitragen, um die Geistesarmuth von Mendelssohn zu verdecken. — Daß das Schauspielhaus bei den einzelnen Vorstellungen der Antigone überfüllt war, kommt einzig und allein nur auf Rechnung der Neugierde von Seiten des Publikums, das diese Tragödie doch wenigstens Einmal gesehen haben mußte, um zu seiner Zeit auch ein Wörtchen mitsprechen zu können, wenn einmal die Rede auf die Antigone kommen sollte. — Die Antigone ohne Mendelssohn'sche Musik könnte

ich gewiß noch mehrmals anhören, für Letztere aber noch eine Stunde zu opfern, würde mir nicht im Entferntesten einfallen. — Im Theilerstyl, wo die von Seb. Bach erlernten contrapunktischen Künste unseres Mendelssohn ganz und gar in den Hintergrund treten, — und diese sind es eben, die den Mann so oft als einen „geistreichen" Künstler bezeichnet haben — wird Mendelssohn nie und nimmermehr sein Glück machen. Wenn man im „Paulus" von den contrapunktischen Künsten abstrahirte, was bliebe übrig? Als fugirt sich die ganze Paulus recht schön weg, aber zu Herzen dringt er doch nicht. Ich habe nun schon [illegible] Aufführungen von Paulus beigewohnt, aber immer hat sich mein Urtheil über Mendelssohn nur zu dessen Nachtheil verschärft. — Die Wirkung der Antigone-Musik auf das Berliner Publikum war von ganz gewöhnlicher Art, ja viele Stimmen haben sich nur zum Nachtheil Mendelssohns ausgesprochen. — Als ausübender Künstler steht Mendelssohn auf einer weit höheren Stufe von Bildung [illegible]. Sein Klavierspiel ist in der That meisterhaft zu nennen. Kurz vor seiner Abreise nach Düsseldorf hatte er sich in Gemeinschaft mit dem Violinspieler Ernst zu 2 Quartett-Soiréen hören lassen. — In seinem 2. Winterconcert (das war im April) gab Mendelssohn, außer mehreren Musikstücken von Beethoven, Händel ec. sein 2. großes Klavier-Concert und seine Symphonie-Cantate zum Besten.

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* Der Sever [illegible] (Rheinische Blatt) [illegible] einen auf [illegible] Artikel über [illegible], der den Berliner Enthusiasmus weit hinter sich läßt. Ueberall strömen alle Ausdrücke der Bewunderung uns entgegen und nur Heroide auf den [illegible] den [illegible] ganzen Welt aus dem tiefsten Grunde könnte nicht [illegible] der Anschauern hinterstromenden erzeugt seyn als diese — [illegible] Aeußerung des gewaltigen Tastendämpfers, unter deren warmen Athem die Eisberge Glühe und zu schmelzen drohen. [illegible] — ist nicht möglich, und den ganzen Artikel abzuschreiben glauben wir entschieden zu müssen, die wir einmal ein ernsthaftes humoristisches Blatt hervorzugeben gesonnen sind.

* Die Wiener Musik-Zeitung theilt uns in ihrer Nr. [illegible] eine Schilderung des Wiener Musikwesens [illegible]: wenn die Wiener [illegible] sich erst ein besseres Zeugniß zu geben vermögen, und sollen dann Andere thun? — Ist der Verfasser kein [illegible], — und das scheint nicht — so muß es demselben [illegible] in der musikalisch [illegible] Kaiserstadt nicht sehr erfreulich [illegible].

* Die Aachener Zeitung enthält einen Artikel [illegible] den Maßstab, der mit dem neuen Kunst[illegible] preußischen Orden pour le mérite [illegible] der Kritik unterworfen wird. Am Schlusse [illegible] der [illegible] Ritter [illegible] geschieht, heißt es [illegible] wie folgt: „Wir sehen mit geringerem Erstaunen [illegible] unter den Ausländern unsern würdigen [illegible] der jüngern [illegible] nicht zu gedenken, die sich ein Verdienst um die Kunst erworben. Es ist Niemand würdiger, den Orden zu tragen, als Mendelssohn, wir gönnen ihn wirklich Meyerbeer, und wir freuen uns der Anerkennung dieses letzteren um so mehr, als es ein Fortschritt ist, einen Juden nicht mehr bloß seiner Religion wegen für unwürdig einer [illegible] Ehre zu halten; aber wenn wir unter den Ausländern Daguerre sehen, der wahrlich wegen seiner Erfindung reichlich genug von Frankreich belohnt worden, so möchten wir fragen, was gebührt denn einem Chemiker wie Liebig? Und wenn wir unter den Decorirten Herz finden, dessen Musikalität wir nicht [illegible], so ist doch so viel gewiß, daß [illegible] zu bestreiten wäre, wenn er sich in eine Reihe mit [illegible] stellen wollte. — [illegible] welcher als die Freigebigkeit, aber immer die Kunst zu fördern [illegible], und dem eine lange Zeit einen [illegible] zu [illegible] Kranz geflochten hat. Und wenn die französische Musik ihnen Repräsentanten stellen sollte, so war es wenigstens Pflicht nicht, der einen Anspruch darauf zu machen hatte. Bei allen diesen Bemerkungen bewegt sich uns die Gewißheit auf, daß, je mehr wir der [illegible] [illegible] des Königs Dank schuldig sind, wir desto sicherer auf eine Erweiterung der Statuten, wie sie der [illegible] Aufschwung deutscher Kunst und Wissenschaften nöthig macht, rechnen dürfen."

Kleine Zeitung.

Hildburghausen den 10. Juli. Das Musikfest, welches alljährlich in dem großartigen, von prächtigen Bäumen umgebenen und reich geschmückten Schloßhofe gefeiert wird, ist in diesem Jahre auf die Mitte des Juli angesetzt worden. Es wird die Schöpfung von Haydn aufgeführt werden. Mehrere berühmte Künstler und Künstlerinnen haben bereits die Uebernahme der Solopartieen auf [illegible] Weise zugesagt haben und nicht bloß in Bezug auf die Zahl der zu erwartenden Gäste von nah und fern verspricht das diesjährige Fest besonders glänzend zu werden.

Miscellen.

(Neuer Königl. Preußischer Orden pour le mérite.) Die Preuß. St. Z. enthält folgende Urkunde über die Stiftung einer besonderen Klasse des Ordens pour le mérite für Wissenschaft und Kunst: „Wir Friedrich Wilhelm, von Gottes Gnaden König von Preußen ec. thun kund und fügen hiermit zu wissen, daß Wir dem Orden, [illegible] und Gnaden [illegible] pour le mérite, welcher seit langer Zeit nur für das im Kampfe gegen den Feind erworbene Verdienst verliehen worden ist, eine Friedensklasse für die Künste und die Wissenschaften und die Künste hinzufügen wollen. Bereit, wenn gleich [illegible] Weisheit bewogen, daß eine solche Erweiterung der Stände [illegible] dem ursprünglichen Zwecke des erhabenen Stifters des Ordens entspricht, welcher nicht nur durch den Besitz der Wissenschaften und Kunst beliebt, sondern sie auch durch königliche Gunst und Anerkennung mächtig zu fördern bestrebt war. Wir [illegible] durch diese Erweiterung den unsterblichen Namen Friedrichs des Zweiten an dem [illegible] 102. Jahrestage seiner Regierungs-Antritts würdig zu ehren, [illegible] Wir darüber verordnen, wie folgt: §. 1. Die Friedensklasse des Ordens pour le mérite, für die Wissenschaften und Künste, wird nur solchen Männern verliehen, die sich durch weit verbreitete Anerkennung ihrer Verdienste in diesen Gebieten einen ausgezeichneten Namen erworben haben. Die [illegible] Wissenschaft [illegible] [illegible] §. 2. Die Zahl der Ritter dieser Friedensklasse des Ordens pour le mérite ist auf dreißig festgesetzt, welche der deutschen Nation angehören und bei jedesmaligem Abgange wieder ergänzt werden sollen. [illegible] aber von dieser Anzahl auch den [illegible] der Wissenschaften oder dem der Künstler erwählt werden, behalten Wir Uns zu jeder Zeit nach den Umständen zu bestimmen, oder darüber das bestehende Verhältniß festzuhalten. §. 3. Da das blaue Kreuz des Ordens pour le mérite seit fast einem Jahrhundert durch Uebung und seit der Verordnung vom 18. Januar 1810 [illegible] Eigenthum des Heeres geworden ist, so sollen, mit Beibehaltung der Inschrift, der Farbe und der einzelnen Bestandtheile desselben, die Insignien der den [illegible] gestifteten Klasse für Wissenschaften und Künste die hier vorgeschriebene, durch die Zeichnung erläuterte Form haben. Das doppelt gekrönte Namenszug Friedrichs des Zweiten umgiebt, viermal wiederholt, in Kreuzesform, ein rundes goldenes Schild, in dessen Mitte der preußische Adler steht. Die Ordensdevise umgiebt ringförmig, auf blau emaillirtem Grunde, das Ganze. Die Namenszüge mit den Kronen verbindend. Das Ordenszeichen wird, wie das des Heeres verliehene, an einem schwarzen, mit Silber

hält den Zweck auch für den Kern des Rhythmus. „Der mundus niklat" welcher wesentlich dem h. Bernard von Clairvaux von welchem der Cistercienser-Orden den Namen des Bernhardiner-Ordens erhielt zugeschrieben wird. (Bernhard wurde 1091 geboren und starb 1153.) Gedruckte Sammlungen der Hymnen und geistlichen Gedichte des Jacoponus gibt es zwei. Rom, 1558. Venedig 1617. Mosard gibt im „teutschen Merkur vom Jahr 1780" eine Uebersetzung des Stabat mater und macht dabei folgende Bemerkung: „Der fromme Mönch, der dieses Lied in der Einfalt seines Herzens, aber gewiß aus Drang des wahresten Gefühls, in innigster Theilnehmung, Wehmuth und Barmherzigkeit, mit einem Herzen, das von Mitleiden und Liebe überwallte, aber freilich in barbarischem Latein [illegible] machte, gewiß keinen Anspruch auf [illegible] [illegible] aber seine [illegible] Anbetungen [illegible] als [illegible] Gedicht einer klassischen, [illegible] Mensch, der in frommer Entzückung das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, eine Wahrheit, eine Wärme und ein Gefühl, welche jeder nicht gefühllose oder durch Uebersetzung [illegible] Zuhörer (denn es muß gesungen werden) das barbarische Latein und die schlechten Verse gern vergißt." Deutsche Nachbildungen des Stabat mater finden sich von Klopstock in Schmidts Anthologie der Deutschen Th. 2. und von Junker in den „Vermischten Schriften" Meiningen 1786. Der Componist der im Antiphonario Romano vorkommenden Melodie, wahrscheinlich der erste, mag wohl nicht mehr mit Gewißheit zu ermitteln seyn. Unter den Hymnen kommt sie (um eine kleine Terz [illegible]) in dem Gradualis Antiphonario Romano vom Jahre 1600, pag. 301 [illegible], wie sie in dieser Sammlung enthaltenen Melodien, auf vier Notenlinien mit runden [illegible] Noten. Vom sechzehnten Jahrhundert an bis auf unsere Zeit haben die größten Meister diesen Text vielfach componirt. Den ausgebreitetsten Ruf, wenn auch nicht ganz verdienten, hat um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Composition des Giovanni Battista Pergolese erhalten. Er ist wie die [illegible] [illegible], vom Verfasser gelungenes Werk. „Ombra adorata aspetta" [illegible] [illegible] in [illegible] Nachwelt zu übertragen [illegible] und welche [illegible] [illegible] gewiß ein Kirchenmusik [illegible] Ruf erhalten. Der bekannte Padre Martini in Bologna tadelte Pergolesi Komposition des Stabat mater sehr scharf, in der Vorrede seines Werkes Saggio fondamentale pratico di Contrappunto. Außert er sich gegen einen damaligen musikalischen Schriftsteller [illegible], der wie [illegible] Manzi behauptete, daß die Musik der alten hebräischen Psalmen sich den Melodien im Stabat mater des Pergolese näherte, und ist dieser zu vergleichen wäre, daß diese Composition des Pergolese seiner komischen Oper „La serva padrona" ähnlich und mit Ausnahme weniger Stücke ganz in demselben Style geschrieben sey und ganz dieselbe [illegible] Gänge und Harmonien enthalte, daß aber kirchliche Musik wie die einer komischen Oper, nicht geeignet erweisen seyn [illegible], um bei den Gebildeten fromme und erhabene Ideen aufzuwecken. Nicht allein der gelehrte Padre Martini war es, der die Schwächen der Composition des Pergolese erkannte, sondern auch deutsche gebildete Meister und Kenner, als Marpurg, J. A. P. Schulz, Kirnberger und v. Dittersdorf, stritten heftig für und wider die Sache. Eine höchst interessanten Streit bezüglichen Artikel findet man in Nr. 15 und 18 des 2ten Jahrganges der Allg. Leipz. Mus. Zeit., in Zelter's „Theorie der schönen K. u. W." [illegible] Verbindung, und im [illegible] Stücke der von

der Spazier redigirten Berlinischen Mus. Zeitung vom Jahre 1793. Der christliche Sänger und Musik-Direktor Hiller in Leipzig machte allen Ernst ein Ende, er veranstaltete eine neue Partitur-Ausgabe verbesserte (!) die Harmonie, setzte verschiedene Instrumente hinzu, beiläufig noch einen Chor und was zu der ursprünglich zweistimmigen Composition, und — machte etwas ganz Anderes daraus. Solch ein Schicksal wird dem Stabat von Rossini hoffentlich nicht bevorstehen!! 4.

(Deutsche Volkslieder-Sammlungen in Amerika.) Die deutschen Volkslieder wandern nun auch wie ungezählte Schwärme über den breiten Rücken des atlantischen Oceans. Die Gebrüder Meech und Thomas zu Philadelphia veranstalten eine Sammlung der beliebtesten Lieder unter dem Titel: Popular airs Germany, und liefern bereits mit recht guten Uebersetzungen fünf bei Meßstift erschienen. Die jüngste Nummer enthält z. B. „My joys from me are flying", d. i. „Noch schlafen alle Freuden", „See what a lovely grace", d. i. „Seht wie die Abendröthe", „Where is the German's Fatherland", d. i. „Was ist des Deutschen Vaterland?"

(Gesangfest in Dresden.) In Dresden wird demnächst ein großes Gesangfest gefeiert werden, das alle Liedertafeln, Singakademien u. von Nah und von Fern in dem Elb-Florenz vereinigen soll.

(Eine neue Oper) vom Fürsten Poniatowsky wurde kürzlich in Rom aufgeführt und gefiel sehr, würde aber unfehlbar ein noch größeres Glück gemacht haben — versichern italienische Zeitungen — wenn der Sänger Carle dessen bei Stimme gewesen wäre.

(Auszeichnungen.) Da die Schmidt in Wien, Redakteur der Wiener Musikzeitung, ist mittelst Diplom zum Ehrenmitgliede des Preßburger Kirchen-Musik-Vereins ernannt worden. — Donizetti, der Direktor des italienischen Opern-Theaters, Generaldirektor sämmtlicher [illegible] Militärmusiken, hat vom Sultan den Charakter eines Obrist sammt einer Chrys-Decoration erhalten.

(Das Theater in Hamburg [illegible].) Zuverlässigen Nachrichten aus Hamburg zu Folge wird sich das Theater dort demnächst bei der Zeit besserer Gestaltung der Umstände erhöhen, nur den Opern- und Schauspiel-Gesellschaften bietet sich dadurch vielleicht Gelegenheit zu guter Wiederbesetzung dar, da Hamburg mehrere tüchtige Mitglieder zählte. Vorläufig denkt man erst nach 3 Jahren wieder zur Eröffnung eines Theaters in Hamburg schreiten zu können.

(Neue musikalische Verlags- und Sortimentshandlung.) In Stuttgart wird demnächst ein neues musikalisches Verlags- und Sortimentsgeschäft unter der Firma „Allgemeine Musik-Handlung Germania" eröffnet werden, das gleich mit seinem Anfange die besten Hoffnungen für die Zukunft gibt, indem sein Verlag sich vorzugsweise gediegenen deutschen Werken zuwenden wird, und die Anstalten, welche die Unternehmer getroffen haben, für einen Umfang des Geschäfts bürgen, der es diesseits Mainz und Offenbach im Süden Deutschlands nicht seines Gleichen finden lassen dürfte.

☞ Mit 1. Juli beginnt ein neues Abonnement auf diese Zeitschrift, Preis für die Monate Juli bis Dezember fl. 5. 24 kr. Rhein. oder Rthlr. 3.

Man wolle Bestellungen auf dieses Abonnement bei Zeiten in der zunächst gelegenen Buchhandlung oder bei der Post machen, letztere berechnet nur einen sehr geringen Portoaufschlag von der Badischen Grenze an.

Karlsruhe den 23. Juni 1842. Die Expedition.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verlegt und Druckt: Ch. Th. Groos in Karlsruhe



Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. — Nr. 27. — 7. Juli 1842.

Marx und Fink,

oder

steht es wirklich (unter uns) mit der heutigen Musiklehre so schlimm, als Herr Prof. Dr. A. B. Marx in Berlin uns glauben machen möchte? —

Bekanntlich gab der in Ueberschrift genannte Hr. Professor und Dr. A. B. Marx in Berlin vor längerer Zeit eine Broschüre bei den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig heraus, betitelt: „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit"*), worin er nichts Geringeres als das große Wort aussprach, daß alle bisherige Musiklehre [illegible] mit dem Geiste unserer Zeit widersprechend verdammt [illegible] und nichtig, [illegible] Was dieses [illegible] fühlt jeder Verständige [illegible]. Einen ganzen großen, [illegible] Musikerstand ward mit dem Worte auf einmal der Proceß erklärt und jedes Recht auf Geschick und Beruf zu ihrem Daseyn abgesprochen. Nichts desto weniger und zu unserm desto größeren Bedauern sind der Schrift auf einigen Seiten die Kritik [illegible] Aufnahme. Selbst die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, welche doch als das älteste deutsche Organ ihrer Art unbedingt die Interessen der musikalischen Kunst und des musikalischen Künstlerstandes zu vertreten hat, konnte sich nicht bereiten, den auch nur einen [illegible] Vorwurf auf eine [illegible] zurückzuweisen. Nur wir — und wir sagen es mit Stolz — waren es, die dieser [illegible] auf den Inhalt des Buchs und daraus [illegible] darthun, daß es Nichts sey, als [illegible] im Selbstlob bis zum [illegible] schwebende, [illegible] als eine ohne ihres Gleichen in der gesammten Literatur dastehende Selbstlob- und [illegible], das der [illegible] vor wenigen Jahren in eben demselben Verlage herausgegeben hatte*). Wir allein waren es, die auch die [illegible] zum Unterstützen dieser Schrift ohne Rückhalt und [illegible] und die [illegible] wissenschaftliche [illegible], in welche dieselbe sich zu hüllen suchte, um nur den einen Zweck zu erreichen, dem Publikum einmal [illegible] ins Gesicht zu sagen, für was sich der Verfasser (Hr. Marx) eigentlich halte, nämlich — für einen [illegible] musikalischen Messias, Luther oder was sonst dergl., den andern — was klar in der Schrift dasteht — die Königl. Preußische Regierung, wolle sie sich nicht der Parteilichkeit und des offenbarsten Stumpfsinns in Sachen musikalischer Volksbildung schuldig, wie auch den kaum zu verzeihenden Fehler wieder gut machen, den sie darum begangen habe, daß sie Dr. [illegible] die musikalische Harmonie zur Einführung in den Schulen zugelassen, zu den höchsten und einflußreichsten Ehrenstellen [illegible] befördern müsse. Jetzt indessen tritt endlich auch Hr. Dr. G. W. Fink in Leipzig gegen die [illegible] Marx'sche Broschüre auf, und daß er es thut, ist — da Niemand Hrn. Fink, dem ehemaligen Redakteur der Leipz. allg. mus. Ztg., die gründlichsten musikalischen Kenntnisse wie den ehrenhaftesten Charakter absprechen kann — ebensowohl Beweis für die Richtigkeit und Rechtlichkeit unsers ungefähren Urtheils darüber, als dafür, daß jedes andere [illegible] von einem Unverständigen oder von einem solchen gefällt wurde, der Nichts weiter denn nur den Titel von dem Buche gelesen hatte, oder auch gar wohl von Hrn. Marx und seinen Helfershelfern selbst, — eine Veranlassung, zu welcher [illegible] Recht liegt. Hr. Fink nämlich hat so eben bei Mayer und Wigand in Leipzig ein Buch erscheinen lassen, den Titel: „Der neumusikalische Lehrjammer, oder Beleuchtung der Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit" zur Beglaubigung [illegible] und zur Achtung gegen die [illegible] Anlage der Jugend", und mit dem höchst [illegible] Motto:

> Wer dem Volke, das mit seiner Wurzel gebrochen
> Hat, es hat auch seine Rückkunft zu erwarten.
>
> (Fischart.)

> Wenn es ist Nichts recht und gut
> Als was Herr Polen selber thut
> [illegible]
> [illegible]
>
> (Goethe.)

Aber Hr. Fink geht auch weiter als wir, er stellt nicht blos den Inhalt und Zweck der Marx'schen Broschüre in ihrer ganzen [illegible] vom Anfang bis Ende dar, sondern [illegible] sowohl den rechtlichen als moralischen Beruf des Herrn Marx zu

*) Man sehe den vorigen Jahrgang dieser Blätter (1841) S. 324 ff.

Abfassung einer solchen Schrift, zur Führung einer solchen Sprache in Zweifel ziehen, sondern er geht darauf dann auf die musikalischen Lehrbücher des Hrn. Marx, welche derselbe in seiner seiner Selbstschrift als das von ihm allein als den Anfang und zugleich das Ende einer völlig neuen zeitgemäßen Musikwissenschaft hingestellt und ausgeschrieen hat, selbst ernst über und äußerst mit wahrhaft tief durchdringender kritischer Prüfung den Beweis, nicht blos daß Hr. Marx gar nicht fähig war, ein musikalisches Lehrbuch zu schreiben, sondern auch daß, was er in dieser Beziehung geliefert, seinem früheren Halbpunkte nach, nichts Anderes ist, als was vordem längst dagewesen: ein Beweis, der zur Warnung des Publikums und zum Besten der Musik lernenden Jugend jeder Weg zur Oeffentlichkeit und zur Weiterverbreitung aufgeschlossen werden muß, und den auch diesem Grunde auch wir hier wieder wörtlich abdrucken lassen, im Uebrigen auf die mit eben so viel Besonnenheit und Ruhe als Klarheit und sieggewissender Kampfgewandtheit abgefaßte verdienstvolle Schrift selbst verweisend.

„Der Vorsprung — sagt Hr. Dr. Fink am Ende 112 seines Buchs an — den Hr. Marx auf unsere Harmonielehre zu schleudern beliebte, ist aufgefangen und auf seine Allgemeine Musiklehre, so wie auf seine Musikalische Compositionslehre in gleicher Weise zurückgeschleudert. Sie sollen ansagen, nicht was sie gewollt, denn das ist eine ganz überflüssige, ja eine thörichte Frage, sondern was sie gethan haben. Wir werden sehen was dabei im Ganzen und namentlich für die Harmonielehre herauskommt. Zunächst also:

Was hat Herr Marx mit seiner musikalischen Compositionslehre zum Besten der Kunst oder Wissenschaft gethan?

Hr. M. hat auch hier seine gewohnte Weise beibehalten, die Lehre zurückzuführen in ganz bekannte Halbdunkel zu führen, in welchem alle Gestalten verschwimmen, in Träumen und Spukerscheinungen sich umwandeln, die, beim Lichte besehen, nur Schein und Nichts bleiben. Wo man sich mit Hr. M. gleich auf der ersten Seite, auf unmittelbares Gefühl und künstlerisches Gewissen immer jeden hinaus, ohne alle vorhergegangene Wissenschaftlichkeit, wo man, ohne Ergründung des obgedachten Grundsatzes, gleich Anschauungen der Ideen (?) zu geben verspricht, und zwar ohne Sprung und Lücke, solche Anschauungen dagegen dennoch für vollkommene Erkenntniß (?) erklärt, wo der Folgerichtigkeit (?) es verbietet, die Lehre in abgesonderte Disciplinen zu zerlegen, weil diese Absonderung oder materielle Trennung in der Ausbildung der Kunst nicht bestehe, noch bestehen kann, wo man aber das Schaffen vor der Bildung dessen setzt, wo Zucht und strenge Folgsamkeit für den Ordnungsgang in den mechanischen Formenbildungen anbefohlen, dagegen Lossprechung und Befreiung von allen Gesetzlichen des Erkenntniß und des Verstandes verheißen und das Organ für ein niederzureißendes Hemmniß für ein unserer machtvollen Kunstschranke ausgegeben wird, wo man mit einem Worte erfinden lehren will ohne vorhergegangene Erziehung aller dazu gehörenden Kräfte — da ist an und für sich nicht viel zu erwarten. Es ist eben so viel, als wenn man gleich bei dem Ersinnen es auf Bildung eines Dichters absehen und in die Lehren der Rechtschreibung sogleich die Lehren der Rhetorik und Aesthetik ein- und unter einander mischen wollte. — Ist es nicht, um seine Sprache, und freien Geiste erfinden können als lernen wollen, bevor der Geist durch Bildung und Einsicht frei gemacht worden ist? Ist aber der Grund nichts, so kann die Ausführung nichts werden.

Was thut nun Hr. M. darauf? Er erzählt die Durtonleiter, aus deren wenigen Tönen schon unzählige Tonfolgen gebildet werden können.“ Ich will sie in allerlei Teile, meist nach dem darauf Melodien genannt werden können, so entschieden, daß in einer Octave 40,320 verschiedene liegen, auf welches Rechnen jedoch nichts ankommt. Wie künstlerisch! —

Aus so wichtig erscheinenden Sätzchen leiten sich nun die Zweistimmigen her (?), wo die Verdoppelung in Octaven am nächsten liegt, für massenhaften Wohlklang geeignet, aber doch hier mit den „Zwittertönen“ [illegible]. Dann wird „blos oberflächlich“ die Terz und der ganze Stammaccord „ertappt“, was die Absicht leitet (?). — Gleich darauf wird noch die zweite „harmonische Masse“, nämlich der Dominant-Septimenaccord „entdeckt“. Diese beiden Massen zu melodischen Tönen vereinigt, erzeugt man sogleich die Grundform der Zweistimmigkeit in Quinte, Terz und Sexte. Darauf wird sogleich ein Bischen Schluß auf der Tonika als dem Ruhemoment und ein Bischen Halbschluß auf der Dominante als dem einstweiligen Ruhepunkte angegeben. — Wie überdies für solche Mühe, um — den Weg frei zu machen! Nun können die Leutchen schon Märsche, Tänze und Lieder für zweistimmigen Stimmen erfinden! Noch bewerkstelligt sehr wenig erklärte Durchgänge. Eben so und fast noch mechanischer wird im sogenannten „doppelstimmigen Satze“ die Basse frei gemacht. — Ganz jedermännliche Köpfe müssen es sein, nicht zu Künstlern sondern zu Künstlern gemacht, die dergleichen nöthig haben. Wie ein guter Kopf darauf gestoßen, so muß er die Fähren lassen, um Zorn und Unwillen zu kämpfen! Gefürchtet oder zum Verdrusse gebracht kann er werden, aber nicht frei gemacht im Geist und Wissen durch solchen Kram.

Jetzt kommt aber das Beste. Der dreistimmige Satz wird „am Gebäuden, die sich bald aus der Sache selbst ergeben werden“ übergangen. Läßt sich etwa da nichts ertappen? Kurz der Mann geht zum vierstimmigen Satz und bringt — „Auffindung der nöthigen Harmonien.“ Nun, das wird auf so leere mechanische Weise leicht werden, denn sie sind ja schon längst gefunden, so daß es eben kein Wunderwerk ist, das von den Bässern Erwähnt dem und vielleicht, oder auch einem gewissen praktischen oder handwerklichen Berufe [illegible]. Jetzt setzt Hr. M. die C-dur-Scala hin und harmonisirt sie mit Tonika, Terz, Quinte und Octave mit dem Dreiklange, wobei er bemerkt, daß man die Lage eines Accords in der Oberstimme „willkürlich“ erfahren könne. Die Scala wird abermals völlig ausgeschrieben, um sie auf Secunde

und Septime mit G-dur zu harmonisiren, zum dritten Male, um auf Quarte und Sexte F-dur anzubringen, endlich zum vierten Male, um alle diese drei verschiedenen Dreiklänge neben einander zu stellen. — Diese abgeborgte Weisheit kostet viel Papier, auch noch durch merkwürdig nüchterne Lehrbesprechung. — Sogar fehlerhafte Fortschreitungen werden erwähnt. Wären sie nicht so geschwätzig und nicht so lieblich und mangelhaft, würden wir sagen: Ganz wie bei den übrigen Schriften! Der Verf. ist sogar so gütig, seinen Schülern zu sagen: „Auch Quintenfolgen werden wie später zulässig und recht finden, wollen sie aber jetzt ohne Weiteres vermeiden.“ Aber wie lehrt er sie vermeiden? Mit einem Ungeschick, das einem Schüler kaum in den Sinn käme (vergl. mein System der Harmonielehre S. 105), dazu mit einer Breite, daß der Klarheit Dämmerung und das Runde, eine in solchem Falle so leichte Sache, richtig getreten wird. Es will gar kein Ende nehmen und kommt doch zu nichts, nicht einmal zu einem gesunden Mechanismus.

Was hat nun der Mann gethan? Kaum daß er einige magere Melodien zusammengeleimt hatte, sieht er sich gezwungen, in die von ihm so herabgerissene Harmonielehre hinzugehen und die bekanntesten Dinge, welche auch das geringste Lehrbuch immer noch zusammenhängender giebt und gegeben hatte, als Unentbehrlichkeiten aufzutischen! Was Hr. M. nimmt von der alten Harmonielehre ohne Weiteres, was sie gab, nicht etwa besser, vielmehr schlechter, und schmäht sie dabei? braucht sie und fordert ihre Vernichtung? — Und nun führt er fort mit Hülfe der jener Lehre abgenommenen wenigen Akkorde kleine, melodisch richtige Beispielchen aufzustellen, über deren Anblick jedem Musikbegabten ein Schauder überfällt, aber ihm, ist er mit reichlicher Geduld begabt, bei deren Durchsicht im Langeweile wie ein kaltes Fieber übereinfällt. Dies nennt er „freieren Gebrauch der dissonirenden Akkorde!“ d. h. Lehrgröße! — Länge, Breite und nichts mehr!

Er bringt sogar die Auflösung der Akkorde, auch aus der gräulichen Harmonielehre, die mit ihren Menschenquälereien ihm viele Bogen füllen muß, ohne daß auch nur das Geringste in ihr gebessert wurde. So geht es nun in dieser Compositionslehre (!) lange, lange und immer von Neuem wieder lange! Mozart übt, wie Hr. M. sagt, seine Geister zu bilden, wie Andere sagen, zu Handwerker zu machen. Zur Einsicht in das Wesen harmonischer Verbindungen kommt es umgrund aber natürlich kann der Mann nicht, was er in seinem Schriftchen so seltsam barsch verfolgt. Ein solches Arbeiten unwandelbar zu nennen, ist das Geringste, was man sagen kann.

Kann man aber wohl die unumgängliche Nothwendigkeit der Harmonielehre schlagender beweisen sehen, als wenn wir finden, daß ein solcher Weltgegner, wie Hr. M., alle ihre Aufweisungen, so weit er sie nämlich kennt und so weit sie ihm in seinem Bestreben einschlugen, sogar für seine nüchternen Handhabungen nicht missen kann? — „Nüchtern?“ Ja freilich! und Kleinlich dazu, wie die Beispiele beweisen. Denn die hin und wieder eingeschachtelten Klingredensarten können wohl Anfänger von seiner mentalen Nebelführung bestechen und in der Geduld stärken, welche dazu gehört, den Glauben an die Hülfe einer oberflächlichen Routine zu bewahren, welche einzig und allein noch durch eine solche Misere erlangt werden mag, aber sie können nicht einmal Ostentation, wie viel weniger Geist geben, die dem Künstler schlechthin nothwendig sind. Das leere Formwesen bricht sich ohne Begriffshemmen lang fort und fort in winzigen Zuckelchen und muß jedes Feuer löschen, wie eine Wasserkunst, die nur für Leute von ungesunden Gästen taugt, im Falle des Aushaltens. —

Dem Verstande ist eben so wenig genug gethan als dem Gefühl, in seinem Machen im Unterrichte selbst gelangt keines von Beiden, und kann kein Helfer kommen, der herrschend durchgreifen und dem Ganzen im Menschen gediegene Sicherheit allseitiger Kraft bringen könnte, welche in der Ausbildung der Kunst, sowohl productiv als reproductiv, vorhanden seyn muß.

Aber auch sogar abgesehen von dieser unglücklichen Mangelei, die als eine Erziehung gelten kann, die nur einigermaßen geistfördernd heißen und Selbstständigkeit entbilden könnte, so viel auch von diesem Felde geredet werden ist, wollen wir nur hauptsächlich noch den unbegreiflichen Unfug in Erwägung ziehen, dessen sich Hr. M. gegen unsere Väter in seiner überaus dürftigen Schrift schuldig gemacht hat. Wollte man seinen Worten glauben, so wäre in der ganzen Harmonielehre, wie sie bis jetzt gegeben worden ist, auch nicht eine gesunde Faser so gründlich behandelt er sie. Und doch nimmt er alle ihre Akkordbildungen, so viel er deren nur habhaft werden kann, stellt sie, wenn auch in schwächlicher, wortgeistiger Aneinanderreihung, die in Zerrissenheit, Breite, Unrichtigkeiten und Wiederholungen leidet, bis Seite 284 seiner sogenannten Kompositionslehre so unabgeschält und präsentirend auf, als hätte er seine Weisheit nicht von den Vätern noch von den Bemerkungen seiner Zeitgenossen geerbt und gelernt, sondern als hätte er sie selbst in eigener Person erst erfunden, macht sich also die trefflichen Bemühungen Vieler zu Nutze, schneidet mit ihren Gaben, nur in gemengt confuserer Art, noch viele Bogen schwarz, und macht dafür zum Danke in seiner eben von uns beleuchteten Streitschrift alle Welt der Musikwissenschaft so übel herunter, daß jeder Unkundige auf den Wahn kommen muß, als sey er der einzig rechtmäßige König der Harmonie, die Andern aber arge stumpfsinnige Köpfe oder Narren. — Ein solches Verfahren ist so unerhört, daß man es für unmöglich halten sollte, wenn Hr. M. nicht im Stande gewesen wäre, es zu seinem schweren Nachtheile vor den Augen Aller in Wirklichkeit zu setzen.

Dabei thut der Verf. in seiner Lehre gerade das, was auch Andere vor ihm gethan haben, die Letzten aus Ueberzeugung, er dagegen aus Noth, weil er es in seiner Streitschrift als nicht nöthig verwirft, wodurch er also in überwälzigen Widerspruch mit sich selbst geräth. Nachdem er nämlich nicht müde geworden ist, zu versichern, er sey gekommen, den Geist frei zu machen durch Lehre des lehrenden künstlerischer Melodien, und nachdem er davon ungefähr nichts — so viel hat vorlaufen lassen, als ein mäßig begabter Clavierschüler, der ein halbes Dutzend

achttaktige Stückchen spielen gelernt hat, ohne alle Anleitung von selbst abfingt oder abgreift, kommt er zur Harmonie und gesteht: „Die Aufgabe muß hier so sein, daß der Zögling einstweilen sich nur der Harmonie widmen muß.“ Und in der sogenannten Compositionslehre lautet es S. 121 in 6 Kurzgezogen so: „Bei der Akkordlehre kann nicht zugleich auf Melodie, Rhythmus, Construction, Harmonie, Stimmenführung — gleichmäßig geachtet werden. Es ist dies im Grunde nichts als eine Theilung der Aufgabe, die uns ungeeignet noch zu schwierig scheint.“ — Ja freilich, Hr. M.! Das ist uns Allen immer auch so vorgekommen! Und deshalb haben wir es immer zuträglicher gefunden, die Harmonie- oder Akkordlehre, die auch dazu auch dem blos praktisch ausübenden Musiker nothwendig ist, wenn er auch nicht componirt, lieber der Compositionslehre vorangehen zu lassen, um solcher und ähnlicher Kleinigkeiten, die Sie für geistfreimachend erklären, überhoben zu seyn, nicht aus Bequemlichkeit, sondern um die Schüler nicht mit Sächelchen abzuquälen, auf welche jeder Sing- und Spielzögling von jedem nur halbweiblichen Lehrer hingewiesen werden muß und hingewiesen worden ist — Und dennoch soll die alte Harmonielehre nichts taugen? im Streit mit unserer Zeit stehen? — Das ist unerhört! Wer hat für solche Sprache im Gegensatze solcher That einen Namen? —

Und so fragen wir nun Jeden auf sein Gewissen, wer von Beiden verständiger verfährt? ob die alte Lehre, welche jene Kleinigkeitsoperationen des Hrn. M. schon zum ersten grammatikalischen Unterricht rechnet und die Harmonielehre der eigentlichen Composition vorangehen läßt, oder Hr. M., der sie blos einschachtelt? Weiß denn Hr. M. im Ernst nicht, daß die Einschachtelungslehrweisen in wichtigen Gegenständen noch zugleich mißlicher und schlechter sind, als Schachtelhermoden? — Also Hr. M. schilt und will die „reine Musik anders traktiren“, kann aber doch nicht umhin, gerade dieselbe Operation, nur eingeschachtelt, zerstückelt und nicht im Kleinsten scharfsinnig, vorzunehmen?

Wir können hier auch noch fragen, was denn wohl zuerst zu berücksichtigen sey und den Vorrang in der Lehre behaupte, Melodie oder Harmonie? Die letzte ist das Skelett der Musik genannt worden. Gegen diesen Knochengebäude hat Hr. M. eine eingefleischte Abneigung; er findet es „grausig“. Wäre aber Hrn. M.'s grausiges Skelett nicht gesund und gerade, so wäre er lebenswenig bucklig verwachsen und eine klägliche Gestalt, wenn auch noch so viel Fleisch über die verdrehten und verschobenen Knochen gewachsen wäre. Jeder Mensch dankt Gott und seinen Erziehern, die von früher Jugend auf jede Abweichung des Rückgrathes etc. bewachten und verhüteten wohl wissend, was daran gelegen ist, so viel als auf einfach kräftigen den Jahren und der ganzen Lebensweise sehr angemessene Kost, wodurch Mark in das Gebein und gesundes Blut in die Adern kommt. Und dies ist dem sentimentalen Skelettfeinde ein Gräuel? die unerläßlich wichtige Sorge dafür sieht ihm ein kindisches Knöcheln? gerade das, was die Schönheit der Gestalt erst möglich macht, gilt ihm für einen Todtschlag? — In einer so weichlichen, lächerlichen Unnatur würde Hr. M. gar nicht gekommen seyn, wenn er nicht unaufhörlich Alles mit Gegner ausgriffe, was für Überredung der Schwachen vortheilhaft scheint, in der That aber ein Zeugniß abgäbe, daß er gar nicht im Stande war, den ganzen Menschen zu erfassen und naturgemäß zu pflegen, er hätte sonst nicht auf den barbarischen Gedanken kommen können, die Sorge für einen tüchtigen Unterbau als ein Ablösen des Fleisches von den Knochen anzusehen, was höchstens in Menschenhand, und auch da nur von jedem Feinde, angenommen werden kann. Und derselbe Mann, der das Skelett so grausig und entsetzlich findet, weil es ihm gerade vortheilhaft vorkommt, um die Harmonielehre herabzusetzen, nennt die Grundformen der Fuge nicht nur nothwendig, sondern (2 Th. S. 325) „das Gerippe gleichsam des Ganzen“? Aber auf Widersprüche kommt ihm nichts an; er verläßt sich auf schlechtes Gedächtniß und spricht, was ihm gerade günstig scheint.

Und so wollen wir denn fernerhin fortfahren, zunächst für eine kräftige, feste Unterlage für einen machtvollen Kern des im Allgemeinen gewonnenen Lebens der Musik zu sorgen, ohne welche das Aeußere der Gestalt gar nicht schön werden kann; wollen nicht Alles verdrehen und ineinander mengen, sondern das Nächste zuvörderst besorgen; auch uns nicht Götter dünken, die Schönheit geben können, ohne daß die Natur die Anlagen dazu verliehen hat, sondern die Naturgaben bewahren, fördern, erklären nach allem Vermögen, mit allem Fleiße; werden auch nicht wähnen, daß wir bereits auf dem tiefsten Grunde der Erkenntniß fußten, sondern streben, daß wir tiefer dringen, untersuchend, was uns die Arbeit der Väter hinterlassen hat, ihr Gutes ihnen dankend, ihr Verfehltes menschlich vergebend, damit auch uns von unseren Kindern vergeben werde, und möglichst berichtigend und begründend, damit uns die Zukunft nicht minder zu ehrenden Ursache habe, wie wir unseren Vorfahren u. s. f. — Das wird vernünftiger seyn, als ein anmaßlich wilder Vernichtungskrieg, der nur zu oft aus Ursachen unternommen wird, die wohl aus der Politik, aber nicht immer vom Segen der Wahrheit anerkannt und unterzeichnet werden.

Hatte nun trotz aller seiner Reden und Anzüglichkeiten Hr. M. die von ihm so herabgesetzte Harmonielehre bis zum Schein eines Neuen sonderbar vermengen, veranderfältigen und verdrehen, keineswegs aber entbehren können, eben so wenig kann er auch die als ihm längst bestandenen Übungen entbehren. Er nimmt „Begleitung gegebener Melodien“, fügt mit dem Choral an, unterscheidet so langweilig als der Langweiligsten Einer, verwechselt Wort und Strophe, verweist bei der Modulation der Choräle zu vielerlei Thätigkeiten wahrscheinlich des Goethe'schen Wilhelms wegen, das im Kopfe herumzieht und von ihm oft gegen Andere erfunden wird, läßt der Tendenzen besonderer Aufgaben viel zu oft und zu früh sehen, als die solchen, die etwas erfinden oder nothwendig machen sollen, was in der Regel nicht nöthig ist, wobei er seine eigene Gesetzgebung erkennt und ungewandte Musiklehre völlig über den Haufen wirft; nimmt daher diese Wechselfolgen und Zusammenstöße keine bloß willkür-

sche, sondern künstlerische (?) vergessend, daß auch selbst die Kunst, und zwar, ihr Handwerkszeug haben muß, bringt nach bedeutender Weitläufigkeit sogar die Kirchentonarten mit vielen Worten im Besprechen bekannter Beyspiele ohne eigentliche Selbstlehre, dann gibt er in außerordentlich glücklicher Versenfolge zu Begleitung anderer Melodien (z. B. Volkslieder) aber, mit einer Nachahmungmachung (?) des ersten Theiles des Liedes „Heil Dir im Siegerkranz", welches der gute Mann selbst tadelt, aber auch nicht verbessert, sogar nicht einmal in der [illegible] Abtheilung seiner Chöre(!) die ihm [illegible] gelungen dünkte ꝛc. — Sind solche Weisheit sey im Ziesel noch nicht gefunden? — Nach dem Studium des Herrn Weiß [illegible] Man vernehme eine seiner unvergänglichen Ideen! „Wer unserer Entwickelung der Harmonie aufmerksam gefolgt ist, muß (!) den Sinn jedes Akkordes oder jeder Akkordfolge oder sinnigen Harmoniegestaltung empfunden und zu ihrer Vorstellung gebracht haben. Ihm wird also das Gefühl oder Ueberlegung sagen welche Harmonie in jedem besondern Falle die angemessenste ist." Das nenn' ich behaupten! — O Eule der Minerva, wie [illegible] siehst Du aus! Sollte man nicht dem Herrn Weiß rathen, bei seiner eigenen Akkordmanie in die Schule zu gehen und dessen Beyspiele machen zu lernen? Wie ungereimt in Ausdruck und Sache der Satz ist, scheinen wir uns auseinander zu sehen; er spricht sich selbst das Urtheil.

Und so fort und fort ist des Verfs Weil ein wahrer Proteus, jetzt Feuer, jetzt Wasser, und doch keins von beiden. Jetzt declamirt er zur Wollust der Jugend: „Wenn sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht von allen Fasern seines Gefühls in einem Kunstwerk Wurzel faßt und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt, der weiß noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und soll. Zwei Zauberinnen haben den Schlüssel zur Pforte, Liebe und Glaube." Aber gleich darauf gebeut er an Gesetz: Da hilft kein Zagen mehr! und es scheint denn doch beinahe, als ob der Mensch auch etwas lernen müsse! — Welche Allseitigkeit im Ergreifen der ganzen Menschheit, die doch nichts halb läßt her umgedreht wird, und der Zopf hängt immer hinten!

Jetzt lobt er dem Jünger der Compositionskunst zu, den Sinn der Tonarten, der nicht gegeben werden soll, seiner eigenen Seele darüber abzufragen: dann behandelt er denselben Jünger wie kleine Kinder, die man beschwichtigen muß, daß sie nicht weinen. Sogar bei der Lehre von der Fuge thut er das kann Gründliche: Jeder andere Musiklehrer hat mit Recht die Ueberzeugung, daß ein Jüngling, der sich der höheren Composition widmet, fest und unbedingt tüchtigen Willen mitbringt. Anders Hr. W., der zwar, wie fast gewöhnlich im Widerspruch mit sich selbst, „Mannskraft" von ihnen heischt, sich aber in seinen höheren Anzeigen so weit vergißt, daß er zur Begeisterung den Genius zuruft: „Lange haben wir uns auf die Fugenarbeit vorbereitet und es wird noch weiterer Zurüstung bedürfen, ehe wir weiter aus dem Vollen arbeiten. Man möge einstweilen auf Glauben annehmen, daß die Sache der Vorbereitung werth ist. Sollte aber diese lange Rede von Regeln und Bemerkungen uns befähigen können? [illegible] So! Wenn sie das ihn nicht befähigt, warum soll sie denn die andern Lehrern befähigen? — Und weiterhin findet er es nöthig, den Muth der Seinen mit [illegible] anzusprechen: „Mit der Furcht machen wir widersprechen, mit der man diese Form umgeben hat (womit er sie denn doch gleichfalls umgeben hat): als fordere ihre Ausführung besondere Anstrengung (die sie denn doch fordert) oder außerordentlichen Fleiß. Das Lastende — die Beobachtung ohne unmittelbare Werthhaltigkeit — ist überwunden." (!) Und so kann er Hr. W. nicht einmal sich leicht, geschweige denn bequemer machen, als seine Vorgänger, von denen er borgt und über deren Lehre er angeblich das Verdammungsurtheil ausspricht, zur Erhebung der seinigen, die es ganz anders zu machen verspricht und fordernde Lage, wobei Hr. W. hier gerade das Gegentheil auszusprechen sich gezwungen sieht, um den gesunkenen Muth möglich aufzufrischen! —

Was Hr. W. auch den Contrapunkte an Andere scharf tadelt, das thut er selbst, und noch viel schlimmer. Früher lehnte er sich heftig gegen die Berliner Akademie der Künste darum auf, weil sie um der Fugenform willen ein „Kunststück" Kirnberger's in ihre Auswahl der Gesänge im gebundenen Styl aufgenommen hatte. Dagegen giebt er Beispiele, die nicht nur keine Kunstwerke, sondern nicht einmal Kunststücke sind. Ja er hat den Muth, dies anderwärts getadelte Verfahren für sich selbst in Anspruch zu nehmen und es zu vertheidigen. Das klingt fabelhaft, aber man lese des Herrn Weiß eigene Worte: „Daß unser Entwurf nicht aus künstlerischem Antriebe hervorgegangen, sondern zum Lehrzwecke unternommen und wirklich lediglich der Erläuterungen abgefaßt, also sogar den Reiz einer ununterbrochenen Arbeit vermeidet — keineswegs als Kunstwerk gelten kann und soll, bedarf kaum der Erinnerung (Th., 187). Wäre es darauf angekommen ein Kunstwerk beizusetzen, so würden sich deren genug in den Werken unserer Meister gefunden haben. Es war aber wichtiger (nicht auch?), das Entstehen der Stimmverbindung eines solchen zu zeigen, dem Jünger die Hand und den Mechanismus der Sache zu öffnen (Wo bleibt die Erfassung des ganzen Menschen? wo der künstlerische Geist? Man höre weiter!) Wenn ihm dies gewonnen wäre er darin Bescheid weiß und sich leicht bewegt, dann wird der künstlerische Geist ihm die Schöpfung wahrer Kunstwerke enthüllen." Vortrefflich! Ist das nicht gerade, was Wir behaupten, worauf Alle hingearbeitet haben und was Hr. W. in seiner Streitschrift lächerlich zu machen sucht? — Nimmt man nun zu diesen auffälligen Widersprüchen noch die wahrhaft unbegreifliche Behauptung, daß mit „die unselige Scheidung von Technik und Inhalt (die W. doch selbst schildert), von Form und Geist der Kunst" das Uebel in der Wissenschaft [illegible], so wird wohl Jedermann das folgewidrige Verfahren des Hrn. W. zu würdigen wissen. —

Genug! Aus Hrn. W.'s zusammengetragener Fugenlehre kann kein Mensch eine Fuge machen, wenn nicht

ganz andern und bessere Anweisungen dazu kommen, die wir zum Glücke sowohl theoretisch als praktisch bereits besitzen.

Das Uebrige aus Hrn. M.'s allgemeiner Musiklehre können und wollen wir uns nur ohne erlassen wir zum Schlusse der Beleuchtung kommen. Nun aber die 4 bekannten Erziehungsgrundsätze noch einzig Wort.

1. Freilich kommt auf Neigung und Berufszweig des Jünglings viel an, nur nicht „unendlich mehr" als auf die gründlich mitzutheilenden Kenntnisse. Vielmehr muß das Erste um des Letzten willen da seyn. 2. Muß allerdings eine bestimmte Thätigkeit für den Gegenstand erweckt werden, aber eben deshalb nicht der gesammte Mensch in allen seinen Kräften auf einmal in Erregung gesetzt werden, nicht die Fantasie, wenn ich den Verstand in nothwendig bestimmte Thätigkeit zu setzen habe u. 3. Hat die Thätigkeit unseres Geistes verschiedene Formen, die einander bald mehr bald weniger ausschließen, bald sich verbinden und unterstützen. Was folgt daraus? Wie doch soll stets der ganze Mensch gleichmäßig gebildet werden? 4. Jede Lehre ist nur Mittel zum Zweck und hat sich sodann und so viel als möglich entbehrlich zu machen, indem sie irgend Strebebedürfnissen [illegible]. Nur doch schreibt Hr. M. die höchsten Mühen und kann nicht fertig werden! Dergleichen Erkenntnissgaben geschieht doch nicht mit Flosskeln und blümelnden Redensarten als z. B. „Nur einmal wagt sich ein wildes A-dur hervor, wie ein blödes Schneeglöckchen — Ma: deuse!" —

Wegen dieser Angabe der 4 angezogenen Erziehungsgrundsätze und seiner nicht eben sichern, sondern literarischen Ausführung derselben bittet nun der Hr. Verf. die Leser um Verzeihung, um diese unzugänglichen Gelegenheit zu seinem Vorwande zu haben. „Aber die hundertzwanzigste Vorlesung der Methode der Compositionslehre macht sie tüchtig." Nun hat der verführet es, immer das Gegentheil von Hrn. M. gethan (das können wir eben in der Hauptsache nicht sagen, und in den Nebensachen, Gott sey Dank!), und nun müssen wir, der Himmel weiß zum wievielsten Male, die ganzen „Jeremiaden jenes Verfahrens" noch einmal hinnehmen. Kurz der Mann wird nicht müde, von der unbedingten Vorzüglichkeit seiner Compositionslehre und von der bodenlosen Schlechtigkeit der ganzen Dreimann mit eben zu reden. Aber unbeschämt, Wiederholt! man muß die Person von der Sache gebührend unterscheiden. Hr. M. spricht nur für sein Buch, nur für seine Person — „Aber auch diesen sollte Hr. M. Andern urtheilen lassen und nicht in eigener Person, nicht einmal „gestrenges ohne von sich selbst und der Hoheit seiner Thuns reden" — Meint ihr? Ich weiß es nicht, denn was so spricht wie Hr. M. es hier gethan hat, spricht gegen sich selbst und hindert sich mehr, als er sich fördert.

Gehen wir wohlgemuth und mit Danke für endliche Erlösung zum

Schlußworte

und rufen fröhlich mit ihm aus: „Wie schön wäre der Streit und wie gern und leicht trüge man seine Mühe, wenn die Vernunft allein entschiede!" Freilich, Hr. M.! sie soll entscheiden. Aber es macht uns Verdruß, daß nicht alle Welt die Marktposaunen hineinsehen will, die über ihr geblasen haben, schwarze Galle und eine Wuth über die argen Gesellen des Irrthumes über Trägheit und Mißwollen, die gefährlichsten Feinde des Fortschritts. Hr. M. hat hier zwei der schlimmsten vergessen: es sind Selbstsucht und Dünkel, die vorzüglichsten Verderber aller Dinge, die schlechtesten Tyrannen alles Lebens und aller Vernunft.

Hr. M. macht viele Worte, reiht Sentenzen über Sentenzen zusammen, nimmt gewiß Vergleichungen des dreißigsten Kindes sogar in gutgemeinter und wiederholt in seine Paradegaben, um eine Anzahl Köpfe zu verstrimmen, die b. Fentlich minder empfänglich sind. Aber sind die Fürsten müde, und denen wir uns von zur Genüge herumgeschlagen haben um ihnen den Papierschimmer aus dem Dämmerigen ans Licht zu stellen. Lassen wir also nun alle seine theueren Argumentaten dahinten und verschweigen ruhig, daß uns nichts heil gut ist, als Vernunft und Recht. Auf ihre Gründe gehen wir ein und dabei soll es bleiben.

Hr. M. kann auch wenigstens der Trägheit nicht beschuldigen dagegen spricht mein Buch. Selbst des Mißwollens werden uns Mißwollende nicht anklagen können und wer mich kennt, wird es ihnen nicht glauben. Wer aber Beweise und Thatsachen zu Richtern erwählt, kann nicht einmal vom Gewissen des Gegners selbst unter die Mißwollenden gezählt werden. Es ist die Wahrheit, die uns beleidigen, aber nicht den Fürsten.

Was ist Herrn M.'s ganzes Buch? Nichts als eine anmaßende, leidenschaftliche Selbstpreisung aus — Ueberspannung. Es ist ein schwanger Beweis der größten Unkunde gegen unsere Väter und gegen Alle, die nach bestem Kräften das Ihre für die Welt vor ihm gethan haben. Es handelt kein Mann, der sich nicht unbenommen. Keiner hat ja bei allen Propheten für Dreyer und Knecht erklärt, die nicht mehr kaufen, um als einziger Prophet zu stehen, er hat genug, wenn er zu überzeugen weiß er weiß, wenn er ein rechter Prophet seyn will.

Weiß auch Hr. M., was ein gründlicher Neubau irgend einer Art aufgeben? Es muß das Nothwendige vom Alten hinzu und dem alten Schatze fehlen, das Falsch Begründete besser und fester begründen, das Falsche durch Richtigeres ersetzen, Alles erleichtern, verklären, vergeistigen, dem Wesen nach, nicht der Ausdehnung nach als einer Lehre muß man berichtigt. — Hat das Hr. M. gethan? Nein! Nichts von dem Allen! Oft scheint er uns sogar mit sehr wie der Mann erst die Sache, indem er über sie schwatzt, ergeht der Grundbegriff des Kleides ganz ist und der Logik die Wortzeugung, wie dazu sich schickt zusammen passen und sich schlechterdings nur im Zwischen noch einigermaßen schien schneller anzuziehen, woher auch gezogt ist. Es ist kein bestimmter Mittelpunkt und darum auch keine bestimmte Peripherie. Denn das Wesen Vorgeben, den ganzen Menschen erfassen und den Geist frei machen zu wollen, ist gar kein Mittelpunkt am wenigsten für Hrn. M., der noch viel zu viel im Reiche, aber auch nicht mit dem festen Feuer umzugehen weiß, und verborgen brennt und sichtbar oft [illegible]

die am Harze sind. — Es ist die Ueberschwenglichkeit, die ihm [illegible] Hervorbringungen, die er mit andauernder [illegible] und oft mit Anstrengung verfolgt, selbst wenn sie einmal Glück finden, nur zu bald wieder verwischt, als wäre ein Wurm daran, der sie [illegible].

Wir aber, die wir die Wahl nicht zu einer Landplage machen oder werden sehen [illegible], sollen [illegible] Radeln [illegible] Recht nicht [illegible] ruhen [illegible] [illegible] sondern [illegible] zum Siege des Tüchtigen, damit es besser werde. Wird [illegible] die Zerrissenheit? Stehn wir noch nicht weit genug? — Auf diese Weise können wir uns das Recht der Haupter [illegible] Wahl nicht nehmen lassen. Ich für meinen Theil würde das [illegible] [illegible] thun [illegible] im Glauben [illegible] [illegible] Stunden, [illegible] für das erkorene Beste [illegible] zu schreiben [illegible] bitten, daß Ihr bedenken wollt, daß wir dem Ziele näher seien, daß der vom Menschen ganz erreicht werden kann. Wir wollen sorgen, daß wir [illegible] jederzeit [illegible] Theil [illegible], [illegible] unser [illegible] Glücklich die [illegible] Menschen zu Dank [illegible] hat, der [illegible] zu gewinnen im Stande gewesen wäre.

Dagegen aber, wie [illegible] [illegible] gesammelt hat [illegible] Oriental-Ministeriums [illegible] [illegible] [illegible] Parteien [illegible] [illegible] — Daß [illegible] zu [illegible] — Wollte [illegible] [illegible] dieser [illegible]

Feuilleton.

Kleine Zeitung

Berlin, 17 Juni. Die [illegible] der Dänemark auf der [illegible] hat jetzt ihr [illegible]. Sodann waren gestern [illegible] Theater [illegible] unter Mitwirkung der Madame Schröder-Devrient [illegible] [illegible] [illegible] „Hugenotten“ [illegible] [illegible] Hause gegeben worden. [illegible] [illegible] Componist Herr Meyerbeer [illegible] königlichen [illegible] [illegible] [illegible] Generalmusikdirektor [illegible] Stelle des Herr Spontini und zwar mit einem Gehalt von 3000 Thalern [illegible] [illegible] Pariser Oper [illegible] [illegible] [illegible] jährlicher Aufenthalt von sechs Monaten bewilligt. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Theater [illegible] [illegible] Hofconcerte [illegible] [illegible] deutschen [illegible] Musik [illegible] [illegible] Meyerbeer [illegible] [illegible] [illegible] französischen [illegible] [illegible] Deutschen [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] [illegible] [illegible] Musiker [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Zeit, [illegible] Concertreise [illegible] [illegible]

Wien, am 15. Juni. Für [illegible] [illegible] haben [illegible] Opern-Gesellschaft [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Künstler [illegible] [illegible] Tag [illegible] [illegible] Künstler zu [illegible] [illegible] [illegible] Concert [illegible] [illegible] Liszt [illegible] Concert [illegible] Den 30 Juni [illegible] [illegible] [illegible] musikalische Fest [illegible]

London, am 11 Juli. Dr. Mainzer, der in Paris [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] England [illegible] [illegible] Pater Mathew [illegible] [illegible] Musik [illegible] [illegible] [illegible]

Miscellen

(Berlin) [illegible] [illegible] Schauspieler Johann [illegible] Karl Marr. Derselbe wurde am 26. Januar 1788 zu Berlin geboren. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Theater [illegible] [illegible] [illegible] Am 9. Februar 1807 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] [illegible] [illegible] Stettin [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Berlin [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Don Juan [illegible] Oper [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

(Zur Oper „Catharina Cornaro“ [illegible]) [illegible] [illegible] Oper [illegible] in München [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

wird, sollen ihm die günstigen Perspectiven, die einzelne Stücke darauf, welche dort zu Gehör kamen, sehr gefallen.

(Achtfältigen Flügel.) Die Instrumentenfabrik Crard in Paris soll dort einen achtfältigen Flügel aufgestellt haben, der außer den vollen Contraoctave in der Tiefe noch 4 Töne enthält und dann in der Höhe bis zum fünf gestrichenen [illegible] reicht. Die Claviatur ist so eingerichtet, daß sie herausgenommen werden kann, ohne eine andere eingeschoben werden kann, ohne das Hammerwerk damit zu berühren. Demnach wäre denn das Clavier nahe daran, sämmtliche zehn Octaven, deren sich [illegible] das ganze Orchester bedient, die Piccolo-Flöte, Contrabaß bis zum höchsten Flageolet der Violine fähig ist, auf einmal in sich zu schließen!

(Das Marlborough-Lied der Franzosen.) Das berühmte Marlborough-Lied entstand zuverlässig nach der Schlacht bei Malplaquet im Jahre 1709, und nicht erst nach dem Tode John Churchill's Herzog von Marlborough im Jahre 1722, wie einige ernsthafte Commentatoren dieses scherzhaften Gesanges vermuthet haben. Keine Strophe dieses heitern Volksliedes hat eine Beziehung auf das wirkliche Ableben des Herzogs von Marlborough, als dieser berühmte Feldherr am 17. Juni 1722 auf seinem Besitzthume Windsor-Lodge an den Folgen eines Schlagflusses starb, hatte er seit sechs Jahren nicht mehr in der Geschichte der Heere gestanden, seit zehn Jahren in der europäischen Politik nur eine dunkle, untergeordnete Rolle gespielt, und die Franzosen, damals (wie sie zugeben) noch leichteren Sinnes als heutzutage, hatten Zeit genug gehabt, ihn zu vergessen. Als Georg I. den Thron bestieg, berief er den Herzog wieder an den Hof, von welchem Königin Anna ihn und seine Gattin entfernt hatte, doch nur um ihn [illegible] Rathschläge zu erhalten, die er nicht immer befolgte. Der Herzog lebte daher sehr abgeschieden auf seinem Gütern, wo er ihm sogar an genügender Baarschaft fehlte, um das prachtvolle Schloß Blenheim aufzubauen, welches Königin Anna und das englische Parlament auf ihre eigenen Kosten zum Andenken des glänzenden Sieges bei Hochstädt beizubauen wollten; er wohnte in kalt [illegible] Schlösser und verschied endlich unter dem Augen der Lady Marlborough, welche selbst sein zweiter Theil [illegible]. Das Lied ist also älter als des Herzogs Tod, dessen Name nur in Verbindung mit [illegible] und als geeignetster Stoff dieser [illegible] im Munde der [illegible] bei dem Liede beigefügt wird, und in welchem es heißt: Marlborough sei in der Schlacht bei Malplaquet, die zwischen Mons und Bavay am 11. September 1709 geschah, getödtet worden. In dieser, für die französischen Waffen so glorreichen Tage, wurde selbst nach dem Geständnisse englischer Geschichtschreiber der Marschall Villars am Knie verwundet, eben als er im Begriffe stand, den Herzog von Marlborough zwischen den beiden Flügeln des feindlichen Heeres zu erdrücken. In diesem entscheidenden Augenblicke schwebte Marlborough in der größten Gefahr, und war nahe daran, das Schicksal von fünf seiner General-Adjutanten zu theilen, die in dem Gewühle den Tod fanden. Ohne Zweifel verbreitete sich auch ein Gerücht in der Franzosen, und ein launiger Sänger knüpfte über dieses Gerücht die Veranlassung des Liedes von Ortsach [illegible] nach der Schlacht, um sich zu trösten darüber, daß er sein Heim verlassen und seit drei Tagen ohne Brod war, [illegible] und ist der Charakter des Franzosen. Der Herzog von Marlborough, gleich groß als Feldherr wie als Staatsmann, hatte der Machtherrschaft Ludwigs XIV. einen Abbruch gethan [illegible] Jahre hindurch hatte er sie [illegible] angegriffen, geschwächt, auf allen Schlachtfeldern — in [illegible], zu Hochstädt, zu Oudenarde, zu Malplaquet hatte er sich als [illegible] Jüngling [illegible] erwiesen; sein Name war der Schrecken und die Bewunderung des Soldaten. Da man ihn nicht besiegen konnte, so besang man ihn, und jede seiner Strophen war von einem [illegible] begleitet. Das Lied (la Chanson), wie damals noch in Frankreich, war zur guten alten Zeit der Cardinals Mazarin, der gewöhnliche Ausdruck für das Volk Nachsicht und Vergeltungsrecht. Demnach [illegible] das Marlborough-Lied den Helden von Malplaquet nicht um [illegible] Tod, und erhielt es sich in einigen Provinzen, wohin es die Soldaten eines Villars und eines Boufflers gebracht haben mochten, es wurde nicht einmal in die höchst reichhaltigen Sammlungen [illegible] aufgenommen, die einen Theil der Geschichte des französischen Volks ausmachten. Plötzlich erblickte es wieder im Jahre 1781 von einem Ende des Reiches zum andern. Dem Dauphin war in diesem Jahre zur Amme eine Bäuerin gegeben worden, Namens Madame Poitrine, die wegen ihres gesunden Aussehens und ihres heitern Gemüthes den Vorzug vor den übrigen erhalten hatte. Diese Madame Poitrine nun sang täglich das Lied, um ihren Säugling in Schlaf zu singen, und der Prinz öffnete die Augen bei dem armen Namen Marlborough 2c. Dieser Name, die naiven Worte des Liedes, die Sonderbarkeit der Wiederholungszeile (des Refrains), und die rührende Einfachheit der Melodie fiel der Königin auf; sie behielt Lied und Melodie im Gedächtnisse. Noch im Jung der Köni[g] und selbst der König verschmähte es nicht zu trällern:

Marlborough s'en va-t-en guerre.

Marlborough wurde gesungen von den Gemächern im hohen Versailles bis herab in den Küchen und Ställen, das Liedchen machte Furore bei Hofe, und als es bei den Pariser Aufnahme gefunden hatte, wanderte es von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf, und selbst nach England, wo es bald eben so volksthümlich wurde als in Frankreich. Ein französischer Reisender, der in Dresden nach Marlborough Cheerful sich fahren lassen wollte, und sich des Namens derselben nicht erinnerte, trällerte dem Kutscher die Melodie und dieser wußte sogleich, wohin er fuhr. In Paris ließ Beaumarchais in seiner „Hochzeit des Figaro“ den Cherubin die Melodie des Marlborough singen, wobei er den ersten Refrain-Momento [illegible] durch den schmachtenden Vers ersetzte:

Que mon coeur, que mon coeur a de peine!

Goethe, der um jene Zeit in Frankreich reiste, wurde ganz betäubt von dem allgemeinen Widerhall des Liedes und warf einen Haß auf Marlborough, der tadellosen Stück dieser Allgegenwärtigkeit. Marlborough gab seinen Namen den Moden, den Westen, dem Kopfputze, den Wagen, den Aufzügen [illegible]. Der Inhalt des Liedchens wurde auf Gallerien, auf Fächern, auf Schirme gemalt, auf Tapeten und Möbel gestickt, in Metall und Edelsteine gegraben, [illegible] unter allen Formen und auf alle Arten. Diese Marlborough-Wuth dauerte mehrere Jahre, und es bedurfte einer Revolution, um den Sinn des Volkes von der Wendung eines Liedes zu verdrängen. Ergänzend [illegible] hin Marlborough ist noch das Volkslied, welches den Soldaten [illegible] gemeiniglich bekannt ist, ... unter Forschen nach dem Ursprunge dieser schon so bekannten als schwermüthigen Melodie geschah, welche Chateaubriand bei seiner Wallfahrt gegen Mitte des Jahrs von Arabern [illegible], wenn er zu Pferde sang, [illegible] zu pressen, und der Autor [illegible] und Chateaubriand glaubt, daß die Melodie (?) [illegible], welche Gottfried v. Bouillon u. Kreuzfahrer unter den Mauern von Jerusalem sangen, um sich zum Kampfe gegen die heilige Stadt und das Grab des Christi zu ermuntern. Noch jetzt singen die Araber und er hielt, daß ihre Vorfahren sie zur Zeit der Schlacht von Massoure lernten, wo die Waffenbrüder des Sire von Joinville sie zu dem Morde ihrer Schwester sangen, und zu dem weitberühmten Schlachtenruf Montjoie Saint Denis!

M. D. S.

Verantwortlicher Redacteur: Professor Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

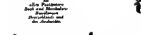
Anzeige.

In allen Buchhandlungen erschienen ist soeben und ist in allen Buchhandlungen vorräthig:

W. Körner's Orgelfreund,

4te verbesserte Auflage.

Neuere Organisten (Seminarlehrer) bei mir der Zeit fortgehen will, ist das Werk, wovon jährlich 6 Hefte (1 ⅓ Rthlr.) erscheinen, unentbehrlich.







Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. **Nr. 28.** 14. Juli 1842.

Kritik.

Carlsruhe bei Ch. Th. Groos: Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft oder dessen, was Jedem, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muß, nach einer neuen Methode, zum Selbstunterricht und als Leitfaden bei allem Arten von practischem wie theoretischem Unterricht, bearbeitet von Dr. Gustav Schilling, 1839 — 40, Subscr.-Preis 5 fl. 24 kr.

Jeder Freund der Menschheit und Kunst, welchem den großen Einfluß der Musik auf wahre Humanitätsbildung kennt, kann sich nur freuen über das täglich zunehmen den Betrieb der Tonkunst, deren Pflege (auch Unterricht) selbst in unsere Elementarschulen als wesentlicher Lehrgegenstand aufgenommen worden ist. Daraus kann nur Ersprießliches fließen, wie es uns schon die Geschichte bei den alten Völkern, vorzüglich bei den Griechen nachweist, worüber, nebst vielen anderen geistvollen Männern der alten so wie neuen Zeit, einer der größten Pädagogen dieser, der treffliche Schwarz am Ende des ersten Bandes seiner Geschichte der Erziehung (Die Auszüge) sich ausgesprochen hat in einer eigenen Abhandlung: „Die Musik als Mittel der höchsten Bildung in der alten Welt."

Ist aber der Betrieb der Musik so bildend, und die Pflege dieser so allgemein, warum ergeben sich nicht die gewünschten und mit so vieler Zuversicht angekündigten Einwirkungen auf die Erhebung der Menschheit so wie dieser Kunst selbst? —

Warum hört man immer noch so wenige musikalische Ausführungen, welche, selbst bei großer Nachsicht, das Prädicat „kunstwürdig" verdienen? Warum sind wahre Künstler in diesem Gebiete immer noch so selten? Woher kommt es, daß die Pflege der Musik in den Schulen, ihre Anwendung bei dem Gottesdienste so wenig Erhebendes, Erbauendes zu Tage fördert? —

Alle wichtigen hier zu Grunde liegenden Ursachen zu erörtern, wäre der Gegenstand einer umfassenden Abhandlung. Dieß liegt außer dem gegenwärtigen Zwecke. Es genüge daher, eine der bedeutendsten herauszuheben: es fehlt an guten Lehrern, an guten Lehrbüchern, welche bei einer soliden technischen Bildung zugleich in das Wesen der Kunst einführen — es fehlt an einer kunstwürdigen Didaktik und Methodik.

Diesen Mangel zu beseitigen auf eine Weise, welche eben so der Forderung der Kunst als unserer Zeit genügt, ist daher eine verdienstvolle Aufgabe für Jene, welche den Beruf dazu haben, oder diesen sich wählen. Und zu diesen gehört auch der Hr. Verfasser, dessen rastloses Mühen um die Beförderung der Musik und ihre Wissenschaft jeder Kunstfreund ehrend anerkennen wird. —

Ist so der allgemeine Standpunkt zur Beurtheilung des vorliegenden Werkes hergestellt; so ist noch jener in das Auge zu fassen, welchen der Hr. Verf. selbst in der Vorrede angibt, wo er sagt: „Ich habe den Musiktreibenden, und insbesondere den Musiklehrenden ein Mittel in die Hand geben wollen, sich über Alles, was ihnen in irgend einem Zweige oder in irgend welcher Richtung unserer practischen Kunst von zu wissen nothwendig ist, möglichst gründlich, und sowohl jetzt die Ausbildung des großen allgemeinen Musiksystems gediehen, auch möglichst vollständig und umfassend zu unterrichten."

Somit braucht Keiner, der Musik lernt oder lehrt, ein anderes Lehrbuch mehr. Wer also Gesang oder irgend ein Instrument — Violine, Violoncell, Contrabaß, Orgel, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Serpent, Horn, Trompete, Posaune u. s. w. — selbst Harmonikaspieler lernen wollen, der könnte hier Alles finden, was ihm zu wissen nothwendig ist! *) Daß dieß der Fall nicht sey, muß der Rec. für Jene, welche das Werk nicht kennen, aussprechen. Was hier gegeben wird, sind nur kurze Beschreibungen der Instrumente, so wie des Gesanges u. s. w., ganz richtig nach des H. Verf. Worten, möglichst vollständig und umfassend, d. i. so wie es das Werk von nur 620 Octavseiten und die vielen darin erörterten Materien erlaubten. Somit sind alle anderen Schulen für Gesang und die einzelnen Instrumente Jenem,

*) Dieser Schluß geht wohl etwas zu weit. In dem Buche hat Nichts gelehrt werden sollen und ist Nichts gelehrt worden, als was Jeder, der Musik treibt, mit dem Andern gemeinschaftlich wissen muß, also das allgemein Musikalische, nicht das Specielle für jedes besondere Instrument.

Anm. d. Red.

welcher Sänger oder Instrumentist werden will, nicht zu entbehren. Der H. Verf. gab eine für den musikalischen Unterricht im Allgemeinen brauchbare Anleitung und Erörterung, welche recht viel Gutes enthält, noch einer praktischen Erwägung. Verweist doch der H. Verf. selbst auch auf die Lehrbücher, welche in den einzelnen Unterrichtszweigen erschienen sind. *)

Ist so der eigentliche Gehalt des Werkes näher bestimmt, so haben wir den Inhalt zu betrachten. Hierüber sagt der H. Verf.: „man soll sich hier über Alles möglichst gründlich und, soweit jetzt die Ausbildung des großen allgemeinen Musiksystems gediehen, unterrichten können." Diese Tendenz ist die richtige: der Gelehrte soll über seiner Zeit stehen und dieser geben, was ihr nöthig ist zur Läuterung und zum Fortschritte. Und da die Kunst in den technischen und geistigen Theil — im weitern Sinne — zerfällt: so ist die Frage: Welches ist das vorzüglichste Bedürfniß der Tonkunst und eines guten Unterrichts darin in der jetzigen — eigentlich in jeder — Zeit in technischer und in geistiger Beziehung? —

Auf der technischen Seite bedürfen wir einer umfassenden und gründlichen, d. i. aus dem Wesen der musikalischen Kunst geschöpften und auf dieses immer sich zurückbeziehenden Anleitung.

Im Geistigen verlangt man in der Regel jener Unterricht, welcher die Musikstücke als höhere Sprachgebilde und Seelengemälde auffaßt, und zur kunstwürdigen Darstellung dieser die erforderliche Anleitung gibt.

Durch dieses geistige Erfassen der Tonstücke im Wesen der musikalischen Kunst erhalten wir die drei Hauptstufen der Bildung in der technischen Sphäre der Musik, insofern in dieser das innere Leben der Kunst und des sie ihrem Geiste gestaltenden Künstlers erscheinen soll a) auf dem Rhythmischen, als zunächst die Grundgliederung der Ideen und Gefühle darlegend, b) auf das Sprachliche, und c) Seelische.

Und daß der H. Verf. auf diese wichtigen Lehren in seiner Entwicklung der Rhythmik, Melodik und Harmonik, selbst in dem Kapitel über die mancherlei Tongattungen und Manieren Rücksicht nahm, und forderte, man solle nicht — wie es noch häufig geschieht — nur einen nothdürftigen technischen Unterricht ertheilen, sondern einen solchen, welcher die geistige Darstellung der Kunstgebilde vorbereitet, das macht ihm Ehre und zeigt, daß er weiß was es fehlet und — was das Schwerste ist — wie man helfen soll. Rec. ist Rechts nicht. Noch umfassender und durch viele Beispiele erläutert hat der Rec. in der von ihm herausgegebenen Musikschule — wovon der 1ste Band schon im Jahre 1822 erschien — dieselbe Ansicht begründet und durchgeführt, so wie er auch in der Vorrede den höheren Standpunkt des musikalischen Unterrichtes, den erziehenden angab. Da aber seit jener Zeit noch immer so viele, ja man darf sagen die meisten musikalischen Lehrbücher die Sache nicht von dieser, allein zur

*) Dieses Zugeständniß hebt den ersten Vorwurf auf.

Anm. d. Rd.

letzten Kunstbildung führenden Seite ergriffen: so freut sich der Rec. über das Verfahren des Hrn. Verfassers. Ist es doch für die Menschheit, für welche wir hauptsächlich leben sollen, gleichgültig, durch wen das Gute gefördert wird, geschieht dieses nur.

Eben so stimmt der Rec. mit dem Hr. Verfasser überein, wenn er durch die im ersten Vorkapitel vorkommende Beschreibung aller gebräuchlichen besonders Concert-Instrumente so wie durch die Erörterung der Gesangsphäre den Schüler und Lehrer in den Stand setze, nicht bloß nur beschränkte Einsicht in das gewählte Fach zu erhalten, sondern eine umfassende zu gewinnen. Das verschafft einen höchst nützlichen allseitigen Blick, und leicht kann die Kenntniß der in einem anderen Gebiete vorfindlichen Darstellungsmittel dazu führen, das Anwendbare für die Ausbildung in der eigenen Sphäre zu benutzen. Nur hätte der Rec. gewünscht, daß der Charakter der einzelnen Instrumente mehr hervorgehoben worden wäre und der Reichthum der Darstellungsmittel, welchen jedes darbietet.

Ebenso würde der Rec. das zweite Vorkapitel: Ueber Begriff und Wesenheit der Musik ic. dem gesammten ersten vorgesetzt haben. Zuerst muß man wissen, was man soll, dann erst kömmt, wie, durch welche Mittel man dieß zu bewerkstelligen hat. Zwar gibt der Hr. Verfasser gleich im Anfange einen Begriff von Musik, wo er sie — im weitesten Sinne — als ein Spiel mit Klängen bezeichnet, allein diese Bestimmung kann nicht genügen, wie es sich weiter unten zeigen wird. Und wenn er § 2 als ein musikalisches Instrument jeden mehr oder weniger künstlichen Körper erklärt, der zur Hervorbringung wirklich musikalischer Töne sich eignet, so dringt sich sogleich die Frage auf: Welche Töne sind denn wirklich musikalisch? — und da bleibt immer die letzte Frage: Was ist Musik? und wie müssen die Töne beschaffen seyn, um das Wesen der Tonkunst in entsprechenden Tongebilden erscheinen zu lassen? —

Das dritte Vorkapitel: Von den Erfordernissen eines guten Musikunterrichtes — die musikalische Didaktik und Methodik — hätte der Rec. der musikalischen Organographie — Beschreibung der Instrumente u. s. w. — vorangehen lassen. Die Lehrer soll so auch hierin den Schüler unterrichten, oder ihn beim Durchlesen desselben erklärend, praktisch vervollständigend u. s. w. zur Seite stehen. Er muß also doch erst wissen, wie er dieß zu thun hat, d. i. die Grundsätze des Unterrichtes, Lehrens im Allgemeinen kennen. Doch könnte man es auch ans Ende setzen, weil nicht Jeder, der Musik treibt, das zu wissen braucht, sondern nur wer lehren will, hat doch auch der H. Verf. — vermuthlich weil nicht Jeder eines ausgedehnteren Unterrichtes in der Harmonielehre bedarf — erst am Schlusse ausführlicher über Bau und Behandlung der Accorde gesprochen, nachdem schon früher im 2ten Kapitel von der Harmonik gehandelt worden war. — Uebrigens hat der Hr. Verf. seine Materien in drei Vorkapitel und sechs Hauptstücke geordnet. Das erste Vorkapitel enthält die Beschreibung aller gebräuchlichen, besonders Concert-Instrumente, mit Erklärung der Singstimmen. Das

zweite handelt von dem Begriffe und der Wesenheit der Musik vor Allem bezüglich ihres bildenden Zweckes. Im letzten kommen die Grundsätze der musikalischen Didaktik (Unterrichtslehre) vor.

Der erste Haupttheil gibt die allgemeine Tonlehre oder Beschreibung unsers Tonsystems, indem er im ersten Kapitel vom Tone überhaupt und seinen verschiedenen Combinationen handelt. Im zweiten wird die musikalische Semiotik erörtert — die Darstellung der verschiedenen Töne und ihrer mannigfachen Combinationen durch sichtbare Zeichen. Das dritte spricht von den verschiedenen Tonarten oder Klanggeschlechtern, das vierte von den Tonarten und Tonleitern. Im zweiten Haupttheile ist die Lehre von dem Rhythmus entwickelt. Das erste Kapitel handelt vom Rhythmus überhaupt; das zweite von dem Takte, von seiner Eintheilung und seinen verschiedenen Gattungen, und Weise vom Tempo, das vierte von der rhythmischen Verbindung größerer Tonreihen zu Sätzen und Perioden. Der dritte Haupttheil enthält im ersten Kapitel die Lehre von der Melodik, im zweiten jene von der Harmonik, im dritten von den musikalischen Figuraturen und den manchfachen Tonfiguren, im vierten von den Manieren.

Im vierten Haupttheile kömmt nun die Dynamik oder — nach der Ansicht des Hr. Verf. — die Lehre vom musikalischen Vortrage: im ersten Kapitel die allgemeine Vortragslehre, im zweiten die besondere Lehre vom musikalischen Vortrage, im dritten von den verschiedenen Arten oder Gattungsformen des musikalischen Vortrages.

Der fünfte Haupttheil gibt eine kurze Beschreibung der einzelnen Tonstücke, im ersten Kapitel der Instrumental — im zweiten der Vocal- — im dritten der Tanzmusikstücke.

Der sechste Haupttheil enthält eine musikalische Terminologie, oder Erklärung der in der Musik vorkommenden technischen Kunstausdrücke, Zeichen und Abbreviaturen, in alphabetischer Ordnung. In einem Anhange wird dann das wichtigste aus der musikalischen Instrumentenlehre erörtert, ein kurzgefaßter Unterricht über Bau und Behandlung der Klaviere ertheilt, worauf ein Sachregister das Werk schließt.

Soviel über dieses Lehrbuch und seine Anordnung im Allgemeinen.

Zur Beurtheilung des Einzelnen faßt der Rec. die schon oben angeführten Standpunkte wieder auf, sowie die Frage: Entspricht das Gebotene dem gegenwärtigen Höhepunkte und Bedürfnisse der Musik und des Unterrichts in ihr, sowohl in technischer als geistiger Beziehung?

Im Allgemeinen muß der Rec. hierüber seine Ueberzeugung dahin aussprechen, daß er dieses Buch mit Ehre erstreute, wenn auch nicht eben Neues, was ihm nicht aus anderen musikalischen Werken — deren wir vortreffliche in ihrem Bereiche ganz genügende besitzen — bekannt gewesen wäre, oder er selbst in seiner Musikschule, die beinahe dieselben Materien, jedoch meistens ausführlicher, enthält, nicht ausgesprochen hätte.

Dabei fand er auch Manches, mit dem er nicht übereinstimmen kann, so wird der Kunstbildung, welche dem Hr. Verf. so sehr am Herzen liegt, schaden können. Darum stehe hier über das Wichtigere — das Andere zu berühren, fehlt dem Rec. die dazu erforderliche Zeit — aus der besten Absicht mit herzlicher Anerkennung dessen, was der Hr. Verf. schon Gutes bewirkte und noch hier wollte, Folgendes. Gleich an der Spitze des Werkes, im §. 1 der 1ften Lieferung im ersten Satze steht ein höchst gefährlicher Grundsatz: „Musik allgemein hin betrachtet, ist nichts Anderes, als ein Spiel mit Klängen.“ Da wäre allem Klimpern Thor und Thüre geöffnet. Nein! die Musik als Kunst hat es nicht mit Klängen, sondern mit Tönen zu thun.*) Den reinen Klang, welcher für sich noch nichts sagt, nimmt der musikalische Künstler als Material auf, um ihn durch seine technische und geistige Gestaltung zum Träger seiner schönen Erfindung auszubilden — um in den, von jenem Tone gebildeten Klange sein begeistertes Gemüth zu ergießen, auszutönen. So nimmt der äußere Stoff Theil an der höheren Reine des schöpferischen Menschen, er wird aus dem Reich des materiellen Seyns erschwungen in das höhere Reich des Geistes. Schon der deutsche Ausdruck: „Tonkunst“ deutet hin auf die Kunst, die schönen Anschauungen des Geistes und Regungen des Gemüthes in Tönen darzulegen, verständlich zu machen. Zwar nimmt es der Hr. Verf. S. 2 genauer, wo er nicht mehr von Klängen, sondern von Tönen und zwar wirklich musikalischen spricht, allein auch da wissen wir wieder nicht, welches ist denn ein wirklich musikalischer Ton? Wie muß er beschaffen seyn und auch das Instrument, um einen solchen Ton hervorbringen zu können? — Und wenn der Hr. Verf. weiter unten — im ersten Kapitel des 1sten Haupttheiles S. 121 — mit den Musikern den Ton für einen Klang von bestimmbarer Höhe erklärt, so nehmen diese den Ton als einen rein physikalischen Gegenstand. Durch die Aufnahme in die Kunstsphäre bekömmt er aber eine ganz andere Bestimmung, gleichsam eine andere Natur, wie es sich weiter unten zeigen wird.

Eben so ist dem Rec. der Ausdruck „Spiel“ bedenklich besonders ohne nähere Erklärung. Wohl ist der höchste Stufe, welche der musikalische Künstler — der schaffende im engeren Sinne, so wie der darstellende — erringen kann, jene Leichtigkeit im Finden, Ergreifen und Darstellen kunstwürdiger wirklich tiefsinniger Ideen, welche der Genius in gewisser Stunde dem Strome der Begeisterung und einer vieljährigen, ernsten rastlosen und vielseitigen Vorbildung entfließen läßt, was man auch mit dem Ausdrucke „Spiel“ zu bezeichnen pflegt — so wie Kant, obgleich ungenügend, die Musik als Kunst des Spieles mit Empfindungen erklärt — allein wie selten sind solche Geister! Und nur nur nicht selten noch gelingt es den besten Talenten, in einzelnen Momenten sich emporzuschwingen bis zu der Höhe, um die herbe Schale langjährigen mühlosen Studiums abstößt, um und

*) Der Rec. sah bei vollkommenem Recht, obwohl es ist ja z. B. O. nur der Musik überhaupt die Rede, noch nicht vom Musik als Kunst, und Musik überhaupt kann schlecht und gut seyn. ist von diesen immer nur Beziehung im Allgemeinen ein Spiel mit Klängen oder Tönen — nämlich nach unserm Dafürhalten. Anm. d. Red.

die liebliche, süße Frucht hoher Vergünstigung der lächeln den Muse vorzuführen! — Mit dem hohen Ernste der Kunst ein Spiel zu treiben — was gehört dazu? — Drum höre der Schüler, besonders jener, welcher sich der Musik widmet, nur den Ernst, von dem nöthigen großen Ernst und von dem erforderlichen unablässigen Fleiß. Nicht leicht, nicht ein Spiel ist die Kunst, schwer, sehr schwer ist es, in ihr Heiligthum zu dringen. Wer sich nicht unausgesetzt mühet, kann nicht dahin gelangen. Und weil jetzt so Viele diese Anstrengung scheuen, oder von ihren Lehrern nicht darauf aufmerksam gemacht werden, daß ohne diese gänzliche Hingebung kein Künstler werden kann, deswegen hauptsächlich sinkt die Kunst, wie es die Erscheinungen der Zeit nur zu deutlich beweisen. —

Daß der Hr. Verf. in der Beschreibung der Instrumente mehr den Charakter dieser hätte entwickeln sollen, hat der Rec. bereits ausgesprochen. Der Schüler muß das Ziel kennen, welches er zu erreichen hat, so wie die Mittel dazu. Und dazu ist eine solche Erörterung. Aber auch im Technischen findet der Rec. manche Anstände. Da heißt es S. 6 der 1. Lieferung: „Die Oberdecke — der Geigen-Instrumente — welche auch Dach heißt und der Resonanzboden des Instrumentes ist“; ebenso S. 7: „Die Oberdecke und der Resonanzboden“. Der Hr. Verf. scheint zu glauben, die Geigen-Instrumente hätten nur einen Resonanzboden, sie haben aber zwei Böden, welche die Tonschwingungen aufnehmen und durch Repercussion verstärkt wieder zurückgeben — resoniren — den obern und untern. Und dieser, soll ein voller Ton erzielt werden, ist so wichtig als der obere *). Man nehme nur die sogenannte Stimme heraus, wodurch die nähere Verbindung des oberen Resonanzbodens mit dem untern aufgehoben ist, wie schlecht des Instrumentes Ton nun gegen den früheren! Daher wird der gute Lehrer immer darauf sehen, daß der Schüler nicht blos den oberen Resonanzboden in Schwingung bringe, sondern auch den untern, was man mit geübtem Ohre deutlich vernimmt. Eben so ist es wichtig, daß das Holz zu den Decken sehr kleinjährig ist. Das ist der Fall bei schlechten Geigen, aber nicht bei den besseren. Alle guten Geigen, welche der Rec. sah — und das waren nicht wenige der besten Instrumente von den besten Meistern — hatten, im Verhältnisse zu ihrem Corpus, nicht sehr eng gewachsene Jahre, welche sich nach außen mehr erweiterten **) — aus guten akustischen Gründen. Uebrigens kommt es nicht sowohl auf die Enge der Jahre an, als vielmehr auf ihren geraden, schönen Wuchs. Der Rec.

---

*) Ganz recht; es ist dies wohl von Niemand bestimmter dargethan worden, als vom Verf. des hier erwähnten Buchs in seiner „Theorie der Resonanzböden“, wobei am klarsten wirkt auch der gesammte Corpus auf den Ton, und so an jedem Instrumente, aber deshalb heißt der Boden doch nicht Decke und der Kasten nicht Resonanzboden. Anm. d. Red.

**) Also nur „im Verhältnisse zu ihrem Corpus“; dies Verhältniß aber kommt hier wohl nicht in Betracht, sondern das Verhältniß zu dem Baumstamme, aus dessen Holz der Resonanzboden geschnitten wurde, und da zeigen doch die Jahre viele Verschiedenheiten. Anm. d. Red.

spielte einst auf einer Violine, die einen recht guten Ton und daher, besonders nach außen, so breite Jahre hatte wie ein Violoncell. — Ueber das Weitere, was in der kurzen Beschreibung der Blasinstrumente vorkommt, kann sich der Rec. nur beifällig äußern. Ebenso sind gute Bemerkungen über die verschiedenen Singstimmen gemacht. Aber ungenügend ist dem Rec., was im §. 31 über das wichtige Kapitel der Klangfarbe gesagt wird. Da dieses Lehrbuch auch für Lehrer dienen soll, so hätte hier der Begriff von Klangfarbe bestimmt und angegeben werden sollen, was durch Bildung hier zu erlangen ist, und zwar in Beziehung auf das Technische, so wie Gemüthliche. Da fehlt es bei dem Unterrichte im Gesange hauptsächlich, denn nur wenige Lehrer verstehen die Kunst, den Tonstoff des Schülers zu läutern, zu bilden und ihn so herzustellen, daß er für sich schon das Gemüth bewegt. Und ohne dieses giebt es keinen Gesangkünstler. Dann muß aber bei dem Bilden der Klangfarbe geschehen — eingesieht werden. Darauf hätte der Hr. Verf. der Wichtigkeit wegen hinweisen sollen, denn das muß der Lehrer wissen, welcher einen guten Unterricht ertheilen will. Wenn ferner der Hr. Verf. im §. 32 sagt: „Die Befähigung der Fähigkeit, durch die Stimme jede Gemüthsbewegung auszudrücken — die ästhetische Bildung der Stimme — gehört nicht hierher“, so kann der Rec. damit nicht einstimmen. Die Rücksicht auf die Bildung im Seelischen — in der Art, wie jede Seelenregung in dem Tonformen zur Erscheinung gebracht werden soll — ist eine Forderung der Zeit, soll die Kultur der Musik gehörig gepflogen werden, oder gar — was ja der Hr. Verf. will — fortschreiten. Das muß gleich im Anfange angedeutet, angewöhnt werden. Daher die große, oft Jahre andauernde Sorge der tüchtigen Gesanglehrer für diese Ausbildung der Stimme. Was der große Porpora sagte: „Zu einem vollkommenen Sänger gehören hundert Eigenschaften, neun und neunzig zur Stimme“, findet hier seine Anwendung. Ebenso der Ausspruch des genialen Schubart — S. 336 seiner Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst —: „Zu einem Sangmeister werden die größten musikalischen Eigenschaften erfordert. Er muß erfinden, tief fühlen, und mit vieler Minauzie unterrichten können.“ Daher die Wichtigkeit der Singübungen — Solfeggien —, ohne welche kein Sänger zu bilden ist, die aber mehr noch als zur technischen Kultur, zur sprachlichen, besonders seelischen dienen müssen. Und weil dieses in Deutschland im Verhältniß zu Italien, so oft vernachlässigt wird, weil hier — um mit Schubart's Worten zu sprechen — so oft einfältige Schulmeister den herrlichen Tonstoff verbilden, die Rekten herumzwischen und den Schülern oder Schulkindern die eigenen schlechten Töne vorsingen, sowie statt Bildung der Klangfarbe und des Tonlebens herzustellen dieses noch verderben — deswegen haben wir bei den vielen Talenten immer noch, im Verhältniß zu diesen, so wenige ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen. Gesang aber ist das Erste im musikalischen Bereiche, das Muster für die Kultur in der Instrumental-Sphäre. Gerade da fehlt es bei uns, und darum hätte hier ausführlich

davon gehandelt und die Mittel und Wege zur Verbesserung angegeben werden sollen, wenigstens doch im Allgemeinen, wie die Stimmbildung zu bewerkstelligen ist, wozu dazu die Volksgesänge sollen benutzt werden — mit Angabe der besten bis jetzt erschienenen, wie dann Declamation muß studirt werden, und zuletzt aus der Verbindung dieser mit der vorhergegangenen musikalischen Bildung an andern Stand sich die Gesangkunst herausstellt, wie der Rec. es in seiner Gesangschule genau erörtert hat. Und daß der Hr. Verf. von seiner Anleitung zum Gesangunterrichte spricht, deren wir so viele, und darunter treffliche besitzen, wo er doch bei der Instrumentalmusik immer Schulen anführte, ist eigen. Im zweiten Vorkapitel: über Begriff, Wesenheit und den bildenden Zweck der Musik ist der Hr. Verf. auf seinem Lieblingsfelde. Da kommt auch recht viel Gutes vor, was zu beherzigen ist. Jedoch glaubt der Rec. auch da Manches bemerken zu müssen. Im §. 1. S. 74 sagt der Hr. Verf.: „Die Alten verstanden unter Musik zunächst alle sogenannten Musenkünste, d. h. alle diejenigen Künste, welche den vermeintlichen Verrichtungen der Musen entsprechen, und in denen das musikalische Element des Tones, Rhythmus und der Zeit vorwaltete, also die eigentliche Tonkunst, dann aber auch noch die Dicht- und Redekunst. Alle drei zusammengenommen, waren ihnen Musik.“ Pythagoras, Plato und Aristoteles — mit Sokrates die größten Pädagogen der Griechen, des gebildetesten Volkes unter den Alten — hatten höhere Ansichten von der Musik. Führt doch der Hr. Verf. selbst im §. 4 S. [illegible] eine Stelle aus Plato an, nach welcher die musikalische Bildung — somit ihr Bereich — sich nicht blos auf die oben genannten Künste erstreckt, sondern auf alle Seiten des Innern, nicht allein die Kräfte der Seele in Künsten, sondern auch in Wissenschaften ausbildend, so daß sie am Ende sowohl die Liebe zum Guten als Schönen erzeugt. Noch näher erweisen dieß folgende Ansichten von Plato: „Die Philosophie ist die größte Musik und das Höchste aller Bildung, denn sie ist Liebe zur Wissenschaft und Weisheit. Sie unterrichtet die göttlichen Dinge, erhebt zur wahren Freiheit und macht auch das Handeln göttlich.“ Da ist von den drei oben genannten Künsten keine Rede. Sie ist — wie es Schwarz in der oben angeführten Abhandlung ausspricht — Kultur des aus dem innersten Grunde der Menschen hervorbringenden Strebens nach dem Wahren, Schönen und Guten zum Einklange im Innern und Aeußern, und somit der ganzen Weltordnung.

Gegen die richtige Ansicht der Aesthetik sind folgende Sätze: „Die Musik ist die geistigste unter allen Künsten, und sollte in solcher Rücksicht noch höher gestellt werden, denn die Dichtkunst.“ Die geistigste Kunst ist Poesie, wenn doch ein Unterschied in Bezug auf die in den einzelnen Künsten vorwaltende Richtung der schöpferischen Kraft gemacht werden soll, die sensuellste die Musik. Jene hat es unmittelbar mit Ideen, diese mit Gefühlen zu thun. S. 82 sagt ja der Hr. Verf. selbst: „Poesie ist Kunst des Geistes, Musik die Kunst der Seele.“ Damit stimmt auch Schiller überein, wo er sagt:

„Leben athme die bildende Kunst, Geist ford're ich vom Dichter,
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.“

Eben so unrichtig ist: „daß die Dichtkunst nur mit dem Verstande erkennbare Stimmungen des Gemüthes darzustellen vermöge.“ Alle Kunst, somit auch die Poesie, bewegt sich nicht in der Region des Verstandes, sondern der Vernunft — als des Vermögens für das Absolute — und ihrer Welt der Ideen. Dann steht die Musik in ihrer Grundidee nicht höher, als die Malerei. Die Grundidee, welche alle Künste in ihren Werken auszuprägen haben, ist die Idee des Schönen. Hierin also sind sie alle gleich, nur die Mittel und Bedingungen des Ausprägens dieser Idee sind verschieden. Ebenso ist es nicht der Fall, daß der Anschauer eines Gemäldes, soll dieses auf sein Gemüth wirken, auf eben dem Standpunkte der Kultur stehen müsse, auf welchem der Künstler selbst stand. Allerdings ist dieses nöthig — und zwar bei jedem Kunstwerke — wenn man das in dem Kunstgebilde ergossene Leben ganz fühlen und ansehen will; allein es ist dies nicht erforderlich, damit ein Kunstwerk auf den Hörer oder Beschauenden wirke — nach seiner Empfänglichkeit und Vorbildung. Der in der Musik bewanderte Verf. des Tonkünstler-Lexikons, Hr. Gerber, fand in dem herrlichen Thema der Quartetts aus A-dur von Mozart — einem der 6 dem großen Haydn gewidmeten — ein erbärmliches Miau, dem tieferen Kenner erscheint darin der schönste Ausdruck inniger Seelenstimmung. Und doch hat Hr. Gerber in jener Recension, worin er dieses Urtheil aussprach, Kenntniß der Tonkunst — sowie auch in seinem Tonkünstler-Lexikon — bewiesen. Es mangelte ihm nur die Fähigkeit, dieses eigenthümliche tief innige Leben in dieser Form aufzugreifen. Wie oft sah der Rec. den größten Theil einer Versammlung bei der Aufführung eines Tonstückes entzückt, und er hätte mit dem englischen Dichter ausrufen mögen: Dideldum und Dudeldey! — Auch der im §. 2 vorkommenden Eintheilung der Künste in rein schöne und gemischte von untergeordneter Art muß der Rec. nach Principien der Aesthetik, welche aus dem Wesen der Kunst fließen, nicht beistimmen. Mit einverstanden mit dem Hrn. Verf. ist er, daß die Ausbildung der Musik mit anderen Entwickelungen des Geistes parallel geht. Denn ohne die Letzteren ist die Erste — im strengen Sinne genommen — gar nicht möglich. Ebenso, daß die Musik ihren höchsten Triumph feiert und sich in ihrer eigensten Glorie bewährt, wenn sie sich dem Himmlischen zuwendet, somit in der Kirchenmusik. Daß sie aber in der dramatischen Musik, in der Oper, ihre höchste Ausbildung soll gefunden haben, das widerspricht dem Wesen der Musik. Zur allseitigen Kultur leitete die Pflege der dramatischen Musik, aber nicht zur höchsten, welche nur im Heiligen thront. Auch kann der Rec. sich nicht einverstehen mit der Ansicht: „daß eigene Vermögen zu musikalischen Productionen, die zum Volksgesange sich eignen, sey zwar in der eigentlichen Kunstleistung, da wo Tiefe oder Höhe erstrebt wird, entgegenkommend (?), gleichwohl aber ein genialer Anfang, indem es nicht von gewöhnlichen Componisten hervorgerufen und geübt werden kann, sondern, wenn im

Grunde auch nur auf höchst Oberflächliches gerichtet, eine eigentliche Kunstweise, wenigstens eine elementare Begünstigung der Musik voraussetzt." Eine musikalische Production für den Volksgesang wäre nur auf höchst Oberflächliches gerichtet? *) Volksgesänge, Kirchenlieder, Choräle! — Ehe wird einer unserer berühmten Tonsetzer ein Oratorium, eine Oper und aller glänzenden Form gut schreiben als er es vermag, ein besseres Volkslied zu fertigen, als das bekannte englische auf den König, oder das Haydn'sche: Gott erhalte u. s. w. Sagt doch der Hr. Verf. selbst S. 577: Daher jenes Schwere, jene hohe Kunst in der Liedercomposition." Und wie weit ist es noch von dem gewöhnlichen Liede bis zum Volksgesange! Was gehört dazu, einen kirchlich-würdigen Choral zu verfertigen! Das muß man versuchen. Wie viele Choräle besitzen wir denn, welche wahren Kunstwerth haben, d. h. welche die Grundzüge einzig durch das Gepräge des Göttlichen erfüllter Menschheit in den wenigen Tönen zur Verklärung bringen, erhebend von dem Irdischen zur Sphäre des Ueberirdischen! — Spricht doch selbst der Hr. Verf. darüber mit so vieler Wahrheit und Wärme im H. III S. 612—13. (Schluß folgt.)

Correspondenz.

Frankfurt am 1. Juli 1842.

Unsere Zeit fliegen gar manche sehr erfreuliche Berichte von hier in auswärtige literarische und belletristische Blätter aus, und dürfte ihnen Glauben geschenkt werden, so befänden wir uns mit einem Male in einem wahren musikalischen Eden, allein dem ist leider nicht so, und wie verantwortet werden dürfte, nur in Folge der Veränderungen, welche im vergangenen Frühjahre mit den Direktions-Verhältnissen unserer in dieser Beziehung vorzüglichen und namentlich in Betracht kommenden Kunstanstalten.

Es ist wahr, daß hier im Allgemeinen eine Luft weht, in welcher schon ein eigentliches künstlerisches Leben zu gedeihen vermag, ich meine nämlich die Atmosphäre der angeschuldigten Stadtaristokratie, die, wo sie ein anderes Element zu schwängern oder zu durchdringen wagt, sofort ihre wilden Windbeutelei losläßt und alles Fremde aus dem Grunde herauskehrt und bei der Wurzel zu vertilgen droht, wie unwahr ist, daß, wenn auch bei jeder andern und namentlich politischen Berührung oder Beziehung, diese Regel auch auf Kunst und Wissenschaft bei uns Anwendung fände. Im Gegentheil muß ich gestehen, daß die Liebhaberei für dieselben und namentlich für musikalische Künste zu einem Höhengrade hier in den letzten zehn, fünfzehn Jahren herangediehen, welche im Vergleich mit jeder andern größern Stadt, und namentlich mit München, wo die monarchische Luft nach aller richtiger Erfahrung doch solchen Pflanzen zugleich mehr Nahrung

bietet, kaum seines Gleichen haben dürfte. Wir sind Republikaner, und Republiken sind selten und gar niemals der Boden, aus welchem besondere Kunstgestalten und musikalische Culturen zu erwachsen vermögen: das beweist am augenscheinlichsten die Schweiz, und daß alles Leben, auch das künstlerische, am letzten Ende seine Gangrichtung an die politischen Ideen und Herzen eines Landes anschließt, beweist die Geschichte, und haben auch Sie, verehrtester Herr Redakteur in Ihrem neuesten Werke über die Geschichte der modernen Musik auf's unverkennbarste dargethan. Nichtsdestoweniger — möchte ich behaupten — macht Frankfurt eine Ausnahme von der Regel. Nirgends wird wohl mehr Musik getrieben, gemacht und gehört, als hier. Es kann seyn, daß das seinen Grund in unserer beispiellosen Wohlhabenheit hat, die uns gestattet, unsern Kindern die umfassendste und dabei durchbildendste Erziehung zu geben, und wobei der Grundsatz gilt, nicht von den Augen überden konnte, daß Musik einen der wichtigsten Theile wirklich guter Erziehung ausmacht, auf keinem vollkommenen pädagogischen Programm fehlen darf. Unsere Concerte und Opern, unsere Privatmusikvereine befinden sich, was ihre Finanzen betrifft, in dem blühendsten Zustande, und kein Haus, kein Zimmer, wo nicht über dem Silberklange der Wechsel und Geldrollen, der wenigstens contanter vom materiellen eines Grunnes, der Violine, Harfe, Guitarre, Flöte oder das Gesanges hinschwebte. In die zu theoretischer Ausbildung hat diese erfahrene Musikliebhaberei sich vielseitig schon verloren oder gesteigert, und wenn unser bester, tüchtigster Theorist, Hr. Schnyder von Wartensee, wollte, so konnte er Jahr aus Jahr ein und Tag und Nacht mit Unterricht zubringen, so wie der treffliche Aloys Schmitt, der kürzlich aus Paris zurückkehrte und im Herbst wieder für den ganzen Winter dorthin gehen wird. Indessen so erfreulich von einer, nämlich ihrer materiellen Seite her diese Erscheinung für jeden Musikfreund und Künstler seyn muß, — eine republikanische Ausgeburt bleibt sie dennoch nur, und gerade die, welche ihr nicht geraubt werden kann, und welche ihr einen minderen Werth, ein minderes Interesse, denn dies das praktische Leben zu bieten vermag, unwiderstehlich abgehen lassen muß. Ich meine — u. fassen Sie den Schrecken — den Egoismus, jene Eigenliebe, welche außer sich kein Heil kennt, und welche, weil aus einem rein gildenbürgerlichen Leben erwachsen, auch in der Masse und Materie der Kunstanstalten ihre Aufgabe für gelöst, für vollbracht und vollendet hält. Daher die Zufriedenheit mit allem Vorhandenen, welche aus den Eingangs erwähnten Berichten alle Welt anlachelt, und die auch hier mit geringer Ausnahme aus Aller Augen herausleuchtet. Frankfurt! — — — wer um Frankfurt am Main! und weil es Alles kann, was es will und wenn es will, so — schließt die Logik seiner Reisenarie — will es auch nur das Beste, und ist, was es hat, eben weil es Solches hat, auch das Beste! — Und dennoch — schauen wir mit andern denn Frankfurter Augen einmal die Sachen an, wie sie sind — welch ganz anderes Spiegelbild ergibt sich?! —

Unser Theater zunächst, die Oper — die Sommer

*) Liest der Hr. Recensent den Satz noch einmal, so wird er diesen nicht darin gesagt finden. Anm. d. Red.

sind einem, welche darauf verwendet werden können, weil die Einnahmen bei hohen Eintrittspreisen und bei stets ungewöhnlich starker Frequenz enorm sind, und gleichwohl sind die Mittel und Kräfte, womit selbst das Kleinste der deutschen Stadttheater wirkt, den unsern weit überlegen. Wo die Schuld davon liegt, will ich nicht untersuchen. Weil Hr. Capellmeister Guhr in Frankfurt angestellt und dies seit länger denn 20 Jahren schon ist, scheint der Glaube, als könnte es außer ihm auch noch einen guten Director geben, schon im Aussterben, und, solche Logik solche Justiz wohl verstehend, mag und darf Niemand dem Manne verdenken, wenn er seine Rechnung darnach schmiedet. Nicht ein einziges — es ist hart und schmerzt mich, daß ich es sagen muß, aber ich kann nicht anders — nicht ein einziges Talent von Bedeutung wirkt jetzt an dieser Oper, die ehemals sich zu den ersten Deutschlands zählen durfte. Kein Tenor, kein Baß, kein Sopran, keine Darstellung, lauter Blöße — — ja so heißt es ja auch: Nachstellungen. Mlle. Anderdorf heißt unsere erste Sängerin. Man sagt sie loben von unsern redenden und schreibenden Kunstrichtern über allen Begriff, und dennoch doch konnte sie auf keiner Bühne auch nur einige Anerkennung finden. Sie ist eine hübsche, jugendliche Gestalt, hat einige herrliche Töne in der Kehle und weiß ein Lied recht hübsch zu singen, aber von dramatischem Vortrag ist so wenig an ihr als an ihrer Stimme auch nur eine Spur. Und so geht es von den Solisten herab bis zum letzten des Chors.

Das Orchester — hatten wir früher einige Meister in demselben aufzuweisen, so stehen jetzt die Pulte entweder leer da, oder bewegt sich nur eine Maschine vor denselben, die geigt, streicht, bläst, schlägt unbekümmert um das Was, Wie, Wozu. Was noch wie ein Gestaltung der neuen Directionsverhältnisse von früher her da war, — es ist fortgegangen. So namentlich der gute Clarinettist Springer, der beste Geiger, der beste Flötist und der erste Contrabassist macht dieselben Anstalten, wie ich höre. Wen häusliche und Familienbande nicht zum Dableiben zwangen, machte sich bei versch. Gelegenheit, sich nicht gefallen lassen, und wer in seinem Fesseln ruht, sucht seine Zeit, in der er sich zu künstlerischem Verfall herum verdienen, oder durch Erholung stärkte und er wiederum, zu nicht selten wohl fast gestohlenem Nebenverdienste zu verwenden.

Machen wir einen Schluß auf den Ausfall der Opernvorstellungen! — Ich wohnte kürzlich einer solchen mit einem Fremden bei, noch war der erste Akt nicht vorbei, als wir uns schon wieder im Freien befanden, und seufzend mußte ich den Vorwurf hören, die unter Kopfschütteln hier, im Theater, keine würdige Haltung der Stadt Frankfurt gesehen haben wollte. Wenn der Provinzstädter meint der Fremde, den Abend lang eine reisende Truppe von nicht höherer Qualität ansehen, dulden und zu seinem Vergnügen unterstützen mag, so läßt sich das wohl auf einen Faschingsscherz schieben, doch Frankfurt, das 100 und mehr Tausend auf sein Theater verwendet, und dem Lage, Gegend, Verbindung, kurz Alles gebietet, bei seinem ersten Kunstinstitut mehr denn nur seine Laden-, Fabrik- und Werkstatt-Verwerthung im Auge zu haben, dieses Frankfurt bleibt die Wechsel, die es der Kunst auf sich zu ziehen das Recht gab, auf eine unverzeihliche Weise schuldig.

Wie froh war ich, dem Bekannten die Versicherung geben zu können, daß, wenn dem städtischen Institute die Oper, allerdings auch Vieles abgeht, der Gebildetere doch in den halböffentlichen und Privat-Musik-Vereinen, als dem Cäcilien-Verein, Liederkranz u., wenigstens einigen Ersatz finde, und in der That ist dies der Fall, wenn gleichwohl auch hier nicht mehr von einem Treiben und Leben die Rede seyn kann und darf, als zu Zeiten, wo ein Schelble die Seele desselben ausmachte, und wo dem lustigen republikanischen Egoismus durch kluge Führung der Geschäfte in der Kunst weniger Einfluß auf die Cultur derselben gestattet zu werden pflegte. Der Dilettantismus ist beim besten Willen ein Blinder, ein nur Halbsehender in der Musik. Von getreuer Hand geführt, tritt er fest und sicher zu und vermag die ungeheuersten Lasten auch fort zu ziehen, aber losgelassen auch nur einmal, tappt er ängstlich voran und stolpert, fällt über jedes Steinchen, das sich ihm in den Weg wälzt. Und Dilettanten, wie unsre M. Speyer, sind viel zu vereinzelte Erscheinungen, als daß sie auf den Mechanismus und Rhythmus im allgemeinen Leben einen fortdauernd fließenden Einfluß üben könnten, und ziehen sich meist auch aus dem Gewühl ganz von diesem zurück, so bald sie das, was ihnen Kunstlust, Kunstsinn und Kunstleistung heißt, blos in der Quantität der Materie aufgehen sehen.

Der Wille unsers Publikums ist gut. Das muß selbst der eingefleischteste Antagonist zugestehen, und das überraschend schnelle und immer höhere Steigen bei der Mozartstiftung giebt den schlagendsten Beweis davon. Ja der Wille ist so groß und stark, daß mit ihm Alles, das Höchste zu erreichen wäre, zumal entgegenstrebende Elemente, wie sie unter andern selbst in Wien und Berlin dem edlern Herausstreben mit jedem Schritte entgegenstehen, hier kaum im Schema vorhanden gedacht werden können, aber wie gesagt, spielt die Liebe zu dem Gewohnten dem guten Willen einen zu argen Streich. Der Frankfurter Republikaner kommt mir in dieser Beziehung vor wie jener Vater, der selbst dem missrathenen Adoptiv-Kinde Nichts aukommen lassen mag, eben weil es herzenstgut ist und er das Kind adoptirt hat. Nicht die Republik ist es, die hier der edlern Kunstcultur einen Streich spielt, nicht die Republik an und für sich — im Gegentheil möchte dieselbe solcher Cultur gedeihliche Boden unterlegen, aber der Egoismus, dieses vielgestaltige republikanische Pflegkind — dieser ist es, der solches thut, indem er sich bis zur Pflicht erhoben hat und als solche sogar der eigenen Ueberzeugung Schweigen gebietet. Musik machen wie Geschäfte machen, — ist genug dem Manne und dem Publikum, der und das Alles macht im Leben, Musik haben aber, Musik leben, empfinden — davon kann und wird so lange keine Rede mehr seyn dürfen, als der gutes Glück oder der Zufall uns wieder in Verhältnisse setzt, wo das Machen mit dem Leben, das Soll mit dem Haben Eins, wo der Gegenstand des Egoismus zur Wahr-

ben wird, denn diesen als vergehend zu träumen, wäre eitel und albern. Mein Rapp im Stall ist ein Fettroß, denn wie könnte ich, der hier nie zählt und rechnet, ein anderes Thier mit meinem Hafer füttern, und ich thue nicht, und sage ich, so thue ich aus der Consequenz wollen doch so lange, bis die alte Mähre von selbst einmal zusammenbricht und nun die gute Stunde mir wirklich einmal das edelste der Thiere vor die Krippe führt.

N — 6.

Feuilleton.

Die musikalischen Tartüffe unserer Zeit *).

II. R. Tartüffe.

Hr. R. Tartüffe ist Redakteur einer Zeitung, ist Redakteur — und das klingt groß in den schwäbischen Buchdruckereien. Er ist Doctor der eleganten Kunstphilosophie oder der Philosophie wegen seiner eleganten Kunstkritik, und klingt das doch nicht groß, so klingt es doch um so interessanter und was interessant ist, muß wahr seyn. Hr. R. Tartüffe ist der beste Schauspieler zugleich, wenn das Drama des ewigen Tartüffe: Gott das Herzens Geschicklichkeit und was dergl. mehr zum Inhalte hat. Man sehe den Tenth selbst wenn bis in spätere Stunde noch der Welt seine Wangen färbt, und gleichwohl ist sein Herz immer frisch und sein Benehmen sehr anständig, wie der Klang seiner Stimme schmeichelnd. Rede ihn darum an, und er sagt: daß er Nichts verabsäumt, keine Früchte in sein Journal thun und er erschöpfe sich in Danksagungen, und bitter fingt nur noch mehr der Rathschläge, weil keine schmerzlicher, weil keine interessanter als der Bewerb; aber sieht um Lob in der Welt keinen Zweifel in sein Werk, sonst wäre schon Preiße Dein Haupt und Herz [illegible], nur nicht Du Ach! Wohl! so bereit er Dich tausend Mal um Entschuldigung und stehe, nicht ihm die Andacht dargebrachter, da er sie nicht, sondern nur sein liebes Blatt für Dich angelegen, und dieses ein anderes Ding, denn er selbst im Augenblick gewesen. Auch erzählt er seiner Gegenwart recht etwa eine rührende Geschichte von jenem lieblichen Componisten, der solche Quinten gemacht, Dissonanzen nicht aufgelöst und die Instrumente geschrieben hat, was dein Verständiger je gelesen noch gespielt; er wird sonst Wehe! schreien und fluchen, und seine Augen nein seine Seele werden übergeben in Zähren der Klage und des Jammers, wenn er selbst noch nicht weiß warum, aber wenn er selbst auch eben vorher solche etwas für Clarinette Solo möchte einmal geschrieben haben wie:

oder was dergl. für Waldhorn, Flöte oder Oboe. Bitte ihn übrigens um Empfehlung eines Deiner Werke in seinem Journale, und Du wirst hören, wie gern, wie willig er zu Allem bereit ist, wenn Du nur etwas Muth hast, nicht lange zu warten, oder das Werk mit ihm in einer Form zu erbitten, wo das Versprechen dann nicht etwa mehr wert denn bloße Frage. Sorge aber darob nicht. Du siehst ja, der Mann ist in Vergnügung, daß er nicht anders handeln konnte. O des großen Opfers von frischen Rücksichten und der Pein, nicht vom eigenen Wissen und Willen, sondern von dem gewissenlosen in 100 blonden und braunen Köpfen abzuhängen!

— Sieh doch, Alles bietet Dir der Mann zum Ersatz an. Alles — nur das nicht, was Du eben brauchst, aber gar ein öffentliches Ehrenwort, denn ihm diesen Mann wurde ihm selbst ja so wenig zugemessen, daß er kaum für sich noch genug daran hat, und für all Andern, als mit ihm auszutauschen in diesem Artikel, wie viel weniger für Dich einen Minderwerthigen. Verziehe nur einen Augenblick auf das Verlangen, auf Aufrichtigkeit, Wahrheit und was dergl., was in der Kunst, Wissenschaft, dem Künstler so schön steht, und Du kannst nicht mehr zweifeln an der Herzensgüte von R. Tartüffe, denn Du wirst Dich überzeugen, was nicht Alles er abgeben auch und in welcher Menge für Dich übrig hat. Und höre nur, welcher zärtliche treffende Witz in jedem seiner Worte, der beleidigt, vergißt und Dich niemals verläumdet, wenn Du anwesend bist, und der mit Recht, wie schöner Arabesken und Kinderkronen. Auch welche Galanterie, welche zarte Aufmerksamkeit für alle junge aufstrebende Talente. Sie können die Lieder weiter singen, das Singerwerden und sein [illegible], derselbe auch, darum muß ihnen Lob gezollt, muß ihnen der literarische Markt geöffnet werden, damit ihre Kraft sich erstarke, und zum Dank für solche Gunst, die einen wohlfeilen Kritikfreund herrlich hieraus abmacht, auch etwas von der Unerforschlichkeit, von dem großen, unerreichbaren Genius des Hauses Tartüffe mit einfließe. O — wie die allseitige Ueberzeugung davon so wohl thut. Sieh — mein Hund ist ein dummes Thier, aber er bellt, wenn ich drohe, und ist's auch nur zuweilen, so ist's doch gebellt, und er giebt ein Bellen, das Andern in die Ohren gellt, während es dem Einen Sphärenmusik scheint. Hr. R. Tartüffe hat begriffen die moralische Harmonie daher und zahlt daher hohe Preise in Zucker und Werth für ihr Concert, zumal Anfang und Ende desselben einen Sinfonie eigenen Erfindung so ähnlich sieht, wie die Unwahrheit der Lüge. Das ist denn auch der Grundzug des Charakters, in welchem sein Organ, das sich Zunge der Zeit genannt, hervortritt, und hat wenig Contrefei nicht getroffen die Wahrheit, aber willst Du seine Zeichen und Farben nicht sehen, noch verstehen, so denke daß auch in der Lüge eine Wahrheit ist, und daß „nicht verstehen" schon „verstehen" heißt. (Fortsetzung III. nächstens.)

Literarisches.

* Die neuesten Nummern der Revue de Paris werden enthalten eine ausführliche und sehr interessante Geschichte über die Entstehung von Beethovens Fidelio. Vielleicht finden wir später Raum Auszüge daraus mitzutheilen. Vorläufig machen wir damit darauf aufmerksam.

Kleine Zeitung.

Dresden den 24 Juni. Das erste sächsische Männer-Gesangfest findet laut dem hierüber veröffentlichten Programm am 8. und 9. August statt, und wird wo möglich im Freien gefeiert. Allen sächsischen Städten, Musikgesellschaften, Chören, Directoren, Cantoren sind Einladungen zugegangen; aus den nahe an der Eisenbahn liegenden Ortschaften ist das Meiste zu erwarten. Das Ganze kann gleichsam als ein Probefest gelten nach der großen sächsischen Musikfeier, die wir, wenn auch ziemlich spät, nun doch noch erhalten werden. Ob damit die Errichtung eines Musik-Conservatoriums und einer Theaterschule Hand in Hand gehen wird, hängt freilich noch von vielen andern Verbindlichkeiten ab.

Miscellen.

(Todesfälle.) Am 11. März starb der Fagottist Bäumann in Berlin, am 27. März zu Dornbach bei Wien August Kanne, und am 16. Juni zu Wien der verdiente Musikalienhändler T. Haslinger. Nähere biographische Nachrichten über ihn, wie über Bäumann, findet man in Schilling's Universallexicon der Tonkunst.

(Auszeichnungen.) S. Thalberg und der Cellist Carr in Paris haben von Sr. Maj. dem König der Franzosen das Kreuz der Ehrenlegion erhalten.

*) Vergl. Nr. 32 dies. Blätter.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: W. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 29. 21. Juli 1842.

Kritik.

Carlsruhe bei Ch. Th. Groos. Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muß, nach einer neuen Methode, zum Selbstunterricht wie als Leitfaden bei allen Arten von praktischem wie theoretischem Unterricht, bearbeitet von Dr. Gustav Schilling. 1839 — 40, Subscr.-Preis 5 fl. 24 kr.

(Schluß.)

Aber ganz einverstanden ist der Recensent mit dem, was der Hr. Verf. S. 85 im §. 8 über die Musik als Bildungsmittel mit so vieler Wärme erörtert. Und wenn sie auch, so wie die Kunst überhaupt, nicht den Zweck hat, die Menschheit und das Daseyn zu veredlen, sondern dies nur, die gehörige Pflege zur Folge, da die Kunst keinen Zweck außer sich kennt, so wird auch jeder Erzieher die große Wichtigkeit der musikalischen Bildung für die Kultur des einzelnen Menschen so wie der Menschheit aus voller Ueberzeugung anerkennen. Spricht ja doch auch die Geschichte so [illegible] dafür —

Wenn aber der Hr. Verf. meint, daß man bisher in Deutschland wenig oder gar keine Rede gewesen sey von Erziehung als eigentlicher Bildung der Menschheit, daß man nur, außer den alten Sprachen, gelehrt habe Geschichte, Geographie, Mathematik u. s. w., fast als Gedächtnißwerk, bloß um des bürgerlichen Lebens willen, ohne Rücksicht auf Entwickelung der schlummernden Naturanlagen u. s. w., so könnte der Rec. aus der Geschichte der Erziehung die bündigste Widerlegung hier geben. Da es aber außer dem vorliegenden Zweck ist, so begnüget er sich, auf die Geschichte der Erziehung z. B. von Schwarz zu verweisen, wobei er aber bemerken muß, daß Basedow mit seinem [illegible] Verstandes-Princip der Mann gar nicht war, welcher auf eine solche ästhetische Bildung einwirken konnte. Und welche Menge von Schulen — Capitular-, Kathedral-, Stifts-, Kloster-, Parochial- und Stadt-Schulen — errichteten schon Carl der Große und seine Nachfolger! Welchem Pädagogen ist nicht bekannt, daß zu den Lehrgegenständen auch Rhetorik,

Poesie und Musik — somit Kirche — gehörten, daß Musik in allen Schulen betrieben ward? Wer kennt nicht die großen Schüler Alcuins Rabanus, Maurus, der wegen seiner Verdienste um die Pädagogik und Didaktik den Namen „erster Lehrer Deutschlands“ erhielt! Was that Luther? Was leisteten die Jesuiten und andere geistliche Institute, was so viele treffliche Pädagogen und Didaktiker vor Basedow, welche in Hinsicht auf solche Erziehungsgrundsätze sich gar nicht mit jenem vergleichen lassen? —

Daß der Hr. Verf. im 3. Vorkapitel eine musikalische Unterrichtslehre giebt, ist höchst [illegible]. Wer die Gelegenheit hatte, den gewöhnlichen musikalischen Unterricht zu hören, der wird die Nothwendigkeit einer solchen Anleitung erkennen. Dieselbe hat auch der Rec. im zweiten Theile seiner Musikschule ausführlich erörtert, was ein guter Lehrer, um gute Frucht zu gewinnen, unterrichten müsse. Doch sey es dem Rec. erlaubt, hier seine Ansichten darzulegen. Der Begriff von Unterricht: daß er eine absichtliche und planmäßige Mittheilung gewisser Kenntnisse und Fertigkeiten an Andere sey, — was auch eine bloße Berührung seyn kann — entbehrt eines für das Wesen des Unterrichts nothwendigen Merkmales: daß dieß in einem [illegible] bildenden Behufe geschehe. Der Satz: „Die Erziehung beschäftigt sich mehr mit der Entwicklung der vorhandenen Kräfte durch sich selbst (?), der Unterricht aber führt der Seele (?) Begriffe (?) von Außen (?) zu, Erziehung beziehe sich auf alle physischen und geistigen Vermögen, der Unterricht aber nur (?) oder hauptsächlich (?) auf das Erkenntnißvermögen (?) — genügen mit Recht dem H. Verfasser nicht, er will daher, daß der musikalische Unterricht die gesammten geistigen und Seelenkräfte in Anspruch nehme. Nach dieser ist er ihm das Ziel: Erziehungs-Unterricht zu seyn. Dieß entspricht dem gegenwärtigen Standpunkte der Didaktik, so wie dem Bedürfnisse der Zeit. Ebenso enthält das, was der Hr. Verf. über die dem guten Lehrer und Schüler nöthigen Eigenschaften erörtert, vieles Gute.

Bei der Aufzählung der allgemeinen musikalischen Lehrgegenstände ist der Unterricht im Geschichtlichen der Musik nicht benannt. Er ist aber besonders in manchen Fällen, von großem Nutzen. So hat der Rec. in seiner Berliner Schule eine kurze geschichtliche Entwickelung des Violin-

spiele gegeben. Dadurch ist dem Schüler der Standpunkt klar, auf welchem sich das Bibliothek steht, somit, was er, um diesem zu genügen, zu leisten hat.

Zu dem, was der Hr. Verf. über die Beschaffenheit des musikalischen Unterrichtes und die besondere Methodologie dieses anführt, kommt vieles Beachtenswerthe vor. Nur kann der Rec. nicht damit übereinstimmen, was er auch schon oben beanstandete, daß der letzte Zweck alles Lehrens, also auch des Musikunterrichtes, erst der Bestimmung des Zöglings entsprechende harmonische Ausbildung seiner Seelenkräfte, und besonders seine Erkenntnißkräfte sey. Es ist dieß bei keinem Unterrichtsgegenstande der Fall, am wenigsten bei dem der Kunst, wo es aus dem Wesen dieser fließt. Bei diesem finden ganz andere Rücksichten und Standpunkte Statt, wie es der Rec. im 3ten Theile seiner Musikschule umfassend auseinander gesetzt hat. Ferner ist die katechetische Lehrform — von welcher Seite 108 im §. 16. gesprochen wird — wohl der äußeren Form nach der Dialogischen, die sich in Fragen und Antworten bewegt, gleich, aber in Beziehung auf ihren eigenthümlichen Geist wesentlich verschieden. Eben so ist die Ansicht, daß der Kindern oder überhaupt jüngeren Personen zu ertheilende Elementar-Unterricht allemal ein beständiges Gespräch, niemals förmliche geordnete Rede seyn müsse, ganz unrichtig. —

Der erste Hauptstück, die allgemeine Tonlehre enthaltend, beginnt richtig vom Begriffe des Tones. Denn wenn die Tonkunst in Tönen ihre Darstellung giebt, so ist für den Musik-Lernenden und Lehrenden nichts wichtiger, als zu wissen: was versteht man unter Ton im Allgemeinen, und unter einem zur musikalischen Darstellung brauchbaren insbesondere? —

In erster Beziehung hat der Hr. Verf. — wie so viele musikalische Theoretiker — die Begriffe aus den Akustikern gebildet, nach welchen die Gleichförmigkeit der Schwingungen eines elastischen Körpers einen Klang giebt, welchen man, sieht man dabei blos auf die Geschwindigkeit der zitternden Bewegung, einen Ton nennt, wie es Chladni S. 3 seiner Akustik erklärt. Allein dieses ist — wie es eben gesagt wird — rein-physikalisch ergriffen, und hat wohl in der Harmonielehre einen großen Werth für den Begriff von Con- und Dissonanz, kann sogar in das Metaphysische der Tonkunst sich erschwingen, kann aber für das Musikalische im engeren Sinne nicht genügen. Musik, als Erguß des begeisterten Gemüthes, ist Gesang. Dem Gesange kann aber der Klang als Darstellungsmittel nicht genügen; denn 1) fehlt ihm die nothwendige Eigenschaft der verschiedenen Zeitausfüllung — die längeren oder kürzeren Ruhmen — wodurch eben die verschiedene Bewegung des Innern sich kund giebt, 2) mangelt die sittliche Grundfarbe, daß, wodurch sich sonst im Tone sich ergießende Stimmung dem auch seine Eigenthümlichkeit kund giebt. Auch müßte man dann die Musik eine Klangkunst nennen; denn die Bezeichnung „bestimmbare Geschwindigkeit, Höhe oder Tiefe“ ändert nichts am Wesen des Klanges — es ist ein Klang, nur von bestimmbarer Höhe oder Tiefe.

Was aber den Klang zum Tone stempelt, ist eben das Tönen, nicht zunächst das Klingen, welches die untergeordnete Folge vom Ton ist. Darum muß man, um in dieser hochwichtigen Materie gründlichen Aufschluß zu erhalten, zum Wesen der Musik selbst zurückkehren, und aus diesem und der Form seiner Erscheinung die nöthigen richtigen Begriffe entwickeln. Daher die nicht zu umgehende Lehre von dem in der Musik, als Kunst, brauchbaren Tone.

Das ist um so nothwendiger, als es gerade hierin am meisten bei uns fehlt. Wie selten hört man bei den Musikern — sogar bei sogenannten Künstlern — das, was man Ton nennt! Und wie wie viel seltener noch ist das kunstgemäße Tragen (Portamento) zu finden! Und das sittliche Element in den Unterricht oder in die Darstellung mit aufzunehmen, wie wenige Lehrer oder Künstler — selbst hochberühmte — wissen oder thun dies! — Geschieht dies aber nicht, so entbehrt der musikalische Unterricht der nöthigen Grundlage und die Ausführung der Wahrheit — die Kunst sinkt zum Handwerk herab. Fehlt ferner der Kunstdarstellung die erforderliche Wahrheit, so entgeht dem Hörer der Standpunkt zu der Auffassung sowie, zu ihrer Würdigung — sowie fehlt die Kunst auch hier wieder — wie Schiller sagt — durch die Künstler. Demnach hätte der Rec. gewünscht, daß der Hr. Verf. dieß wichtige Materie entsprechender der Forderung der Kunst und dem Zeitbedürfniß behandelt hätte. Es soll ja hier eine allgemeine Musik-Wissenschaft geliefert werden. Wissenschaft aber hat es mit den letzten Gründen der Erscheinungen in dem einschlägigen Felde zu thun*). Diese fließen hier aus dem Wesen der musikalischen Kunst, zu dessen Anzeigen der Ton sich erhält, wie zum Zweck das Mittel. Und wenn der Hr. Verf. S. 122 und 123 nichts von den fehlerhaften Tönen oder der verschiedenen Klangfarbe der Töne — dem sittlichen Elemente — sprechen will, und dies in die Aesthetik verweist, welche als Philosophie der Kunst sich mit einer solchen Technik gar nicht zu befassen hat; so muß der Rec. widersprechen — aus Principien des Unterrichtes, für jenes in der Kunst, und aus langer Lehrerpraxis, sowie aus vieljähriger Erfahrung. In diesem Stück kann man nicht genau genug seyn. Uebrigens hätte der Rec. die Lehre von dem Con- und Dissoniren der Verhältnisse missen. Er ist zwar dafür, daß zur gründlichen Bildung einige Kenntniß in der Harmonie gehört, und daß jeder Schüler, besonders der im Gesange, nicht allein die Akkorde im Allgemeinen kennen lernen soll — was zum sicheren Treffen und zu einer genaueren Einsicht in die musikalischen Gebäude führt und später, bei der Lehre vom Vortrage sehr vortheilhaft benützt werden kann —, sondern daß er sie auch fühlen lerne. Ohne dieses, was kann dann der Schüler vom Con- und Dissoniren der Verhältnisse fühlen? Und, was

*) Musik. Lexikon weiß in der Vorrede ausdrücklich gesagt, in welchem allgemeinen Sinne das Wort Wissenschaft hier gebraucht werde, nämlich in seinem ersten etymologischen.

Anm. d. Red.

Goethe sagt: „Wenn ihr's nicht fühlt, so werdet ihr es nicht erjagen" findet hier ganz seine Anwendung. Man kann wohl An- und Einsicht gewinnen, in der Kunstbildung handelt es sich aber hauptsächlich von dem Bewußtwerden durch das eigenthümliche Leben der Kunst, das sich in den Werken dieser angelegt hat —

Was der Hr. Verf. über Tonabstufung, über die Namen der Töne, über Umfang und Eintheilung unseres Tonsystems, Bezeichnung der verschiedenen Octaven, über die Intervalle, ihre Namen und Abzählung spricht, enthält viel Gutes. Widersprechen aber muß der Rec. der bei der Entwickelung der Intervalle, besonders der Stamm- und abstammenden Verhältnisse S. 144 vorkommenden Sätze: „Einige Tonlehrer nennen insbesondere nur die Prime, Terz, Quinte und Septime die Stamm-Intervalle, und die Secunde, Quarte, Sexte und Octave die abstammenden, weil diese aus jenen hervorgehen. Im Grunde aber ist das dasselbe, und eine eigensinnige Spitzfindigkeit in der Eintheilung führt hier nur zu irren Spielereien. Mit eben so vielem Rechte könnte man umgekehrt auch hier die Secunde, Quarte, Sexte und Octave Stamm-Intervalle nennen, und die Prime, Terz, Quinte und Septime abstammende, denn diese gehen bei der Umkehrung eben so gut aus jenen als jene aus diesen hervor." Die bisherigen Tonlehren in Hinsicht der Bezeichnung der Stamm- und abstammenden Verhältnisse — welchen auch der Rec. aus den noch zu erörternden Gründen beipflichten mußte — gründet sich auf die unwiderleglichen Grundsätze der Akustik und Harmonik und diese im Einklange mit den Grund-Gesetzen des menschlichen Geistes, mit der Grundbildung dieses, entwickeln uns, welches die einfachsten = Stamm- und die zusammengesetzten = abstammenden Verhältnisse sind. Lassen wir nun den berühmten Akustiker Chladni sprechen: „Das einfachste Tonverhältniß (s. seine Akustik S. 9) ist 1:1, der Einklang der Prime (unisono). Das Tonverhältniß 1:2 nennt man die Octave." Welches ist nun das Stamm- (das einfache) welches das abstammende (zusammengesetzte) Verhältniß? aber kommt 1 aus 2, oder 2 — durch doppeltes Sagen der Einheit — aus 1? — Eben so ist 2/3 das Verhältniß der Quinte, 3/4 jenes der Quarte. Ist dieses einfacher oder das erste? Stammt 2 aus 3 oder bildet sich 3 aus 2 mal 2? — So ist es mit allen übrigen Verhältnissen. Und das, was aus unwiderlegbaren Gesetzen der Natur und dem Reflexe, Widerscheinen dieser im Geiste des Menschen fließt, wollte eine [illegible] Spitzfindigkeit eine irre Spielerei*)?

Mit gleichem Rechte könnte man die einfachen Verhältnisse zu abstammenden (zusammengesetzten) und die zusammengesetzten (abstammenden, abgeleiteten) zu Stamm-Verhältnissen (einfachen) umkehren? — Der Kürze wegen übergeht der Rec. manche Sätze, mit welchen er im Ganzen nicht theilweise sich nicht einverstehen kann, und wendet sich zu der von dem Hrn. Verf. S. 151 angesetzten Definition von Con- und Dissonanz: „Consonanz — sagt er — ist das äußerliche Klang-Verhältniß zweier oder mehrerer Töne zu einander, vermöge welches diese in ihrer gleichzeitigen Erscheinung [illegible] auf unser Ohr und Gefühl wirken, daß wir der Wahrnehmung nicht zugleich noch ein unbedingtes Verlangen nach noch weiteren Tonfolgen empfinden, in welchen das dadurch aufgeregte Gemüth wieder Ruhe und Zufriedenheit zu finden hofft."

Nun schlage man die Septimen-Akkorde [illegible] oder [illegible] an: wer wird nicht ein unbedingtes Verlangen nach noch weiteren Tonfolgen empfinden? — Man nehme nach diesen Akkorden den wohlklingenden Dreiklang [illegible], wessen Gemüth wird nicht eine Zufriedenstellung durch einen weiteren Schluß-Akkord erneuern?

Somit sind nach den Definitionen des Hrn. Verf. diese Akkorde, bestehend aus den wohlklingendsten Intervallen, nicht wohl-, sondern übelklingend, d. i. die unleugbarsten, aus der Natur der physischen so wie geistigen Verhältnisse abgeleiteten Consonanzen sind Dissonanzen **). —

Weiter sagt er: „Man spiele Secunden, Septimen, mehrere hintereinander, und wessen Ohr und Gefühl eben so ruhig und zufrieden dabei bleibt, als wären Quinten oder Terzen seine Musik gewesen, dem ist wahrlich, bei einem wenig zarten und ungebildeten Organismus, von der Mutter Natur die Fähigkeit versagt, über auch die allergröbsten Tonunterschiede und deren Wirkungen zu urtheilen."

Bekannt ist aber, daß der Gang der aufeinanderfolgenden und sich stets ineinander schmiegenden, besonders häufig zum Ausdrucke des Zärtlichen von den größten Tonsetzern angewandten kleinen Septimen-Akkorde, zum Beispiel [illegible] (oder wohin sonst) den angenehmsten Eindruck machen, dagegen wird Jeder mit gesundem Ohre durch die Gänge [illegible] und [illegible] u. s. w. beleidigt werden ***). Das sind nun Quinten und Terzen, und doch dissonirend! — Wäre doch der Hr. Verf. stehen geblieben bei dem S. 153 angegebenen, in Chladni's Akustik S. 8 §. 9 entwickelten Grundsatze: „Ein Intervall ist consonirend, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse stehen, daß das Gehör sie am leichtesten faßt, und dadurch vergnügt wird, dahingegen ein Intervall dissonirend ist, wenn die Zahl der Schwingungen in einem weniger einfachen Verhältnisse steht, so daß das Gehör dadurch nicht vergnügt, sondern erst durch Auflösung desselben, d. i. durch einen Uebergang zu einem einfacheren Tonverhältnisse, vergnügt wird." Dann gibt Chladni uns deutlich eine Stelle an, worin diese Erscheinung den Grundsatz der äußeren Tonverhältnisse auf die Seele (eigentlich den Geist) nachgewiesen wird — nicht ästhetisch, sondern rein intellektuell. Nun stimmt aber die Wirkung auf das Gemüth mit diesen Grundsätzen nicht immer zusammen, Intervalle, nach

*) Auch hier verfehlt der Hr. Rec. den Verfasser wohl falsch; es ist [illegible] gesagt worden, in welchem Sinne diese Eintheilung eine Spielerei ist. Anm. d. Red.

**) Ob der Schluß richtig? Bei der Definition des Begriffs von Con- und Dissonanz liegt nicht die Nothwendigkeit [illegible] nur das Verhältniß zweier Töne zu einander selbst. Anm. d. Red.

***) Auch hier möchte der Schluß des Hrn. Rec. zum Sprunge geworden seyn. Anm. d. Red.

der Berechnung der Verhältnisse dissonirend, erzeugen den trefflichsten, auf keinem beruhigenden Effekt. Da muß also man, zur Beseitigung ihres Mißverhältnisses, ein höheres Gesetz aufgesucht werden, herrschend im Natur-, so wie Geistes-Reiche. Mit diesem schreiten wir in das innere Leben des Geistes und Gemüthes — in das Reich des Schönen, und nun erst sehen wir im Felde des Aesthetischen, wie es der Rec. S. 563 im 3ten Bande seiner Musikschule (in der Harmonielehre) nachgewiesen und dann durch das ganze System des Harmonie-Gebäudes durchgeführt hat.

Nach diesem unwiderlegbaren Princip lösen sich die verschiedenen Con- und Dissonanzen auf, aus diesen bilden sich die Akkorde, aus den Akkorden entstehen harmonische und rhythmische Gebilde, und aus diesen Tonstücke.

Wenn daher manche Tonlehrer — darunter der Rec. — mit dem Hrn. Verf. in Bestimmung der con- und dissonirenden Verhältnisse nicht übereinstimmen, so geschieht dies aus Principien, aus Gründen, die unmittelbar aus den Gesetzen der Natur und des Geistes abgeleitet sind. Dabei will der Rec. dem Hrn. Verf. gar nicht in seinen Ansichten stören, er war nur schuldig, sich zu verständigen und Jene, welche mit ihm — aus eigener Ueberzeugung — denselben Weg wandeln.

Was der Hr. Verf. im 2. Capitel über die Darstellung der verschiedenen Töne und ihrer mannigfachen Combinationen durch sichtbare Zeichen sagt, ist im Ganzen gut und größtentheils bekannt. Wäre es doch kürzer und bestimmter gefaßt nicht deutlicher geworden? — Das hätte der Rec. überhaupt gewünscht. Ein Weiteres über das gute Buch ein andermal. **Fröhlich.**

Rudolstadt bei G. Müller: *Concertino pour Clarinette et Basson* avec accompagnement de l'Orchestre, composé par *F. Muller*, Maître de Chapelle de S. A. S. le Prince Schwarzburg-Rudolstadt. Oeuv. 51. Pr. 3 fl. 30 kr. oder 2 Rthlr.

Vor allen Dingen kommt bei solchen Doppelconcerten, wie man derlei Musikstücke für zwei concertirende Instrumente in der Regel zu benennen pflegt, viel darauf an, einmal welche Instrumente dazu zusammengestellt werden, und dann wie, in welcher Art und Weise dieses geschah. Freilich werden leider beide Punkte häufig von den Herren Componisten ganz außer Augen gelassen, oder doch nur so wenig beachtet, als Uebung und Gewohnheit darauf hinleiten, und dennoch beruht eben hierin die hauptsächlichste Grundlage, von welcher aus sich mit einiger Gewißheit auf die Wirkung, also eigentliche Schönheit des ganzen Tonsatzes schließen läßt. So wird z. B. Niemand oder Jeder nur zum Scherz es unternehmen, für Trompete und Clavier ein Musikstück zu componiren, und warum? weil in Hinsicht der Natur, der innersten Wesenheit ihres Klanges und ihrer Produktionskraft beide Instrumente sich so sehr widersprechen, daß ein gemeinschaftliches Wirken derselben ohne andere wesentliche Vermittlung kaum gedacht werden kann. Dies führt zugleich auf die Bedingung der Verbindungsfähigkeit zweier oder mehrerer Instrumente zum gemeinschaftlich concertirenden Wirken: es ist die Analogie ihres Tones und ihrer Klangfarbe, das möglichst nah verwandte Verhältniß beider in Beziehung auf ihren psychischen Charakter. Oboe oder englisch Horn und Violoncell vermögen zusammengestellt eine wahrhaft magische Wirkung auf den Hörer hervorzubringen. Das hat seinen Grund in der Aehnlichkeit des psychischen Charakters, die jene als Blasinstrumente mit diesem als Streichinstrument theilen. Weniger gut wirken schon Flöte und Violoncell und noch weniger würden Clarinette und Contrabaß sich in solcher concertirenden Art vereinen lassen. Das Clavier läßt fast gar keine derartige Verbindung mit vollem Glücke zu, und haben ziemlich alle und unsere bewährtesten Componisten dieselbe versucht, Concertstücke für Clavier und jedes andere Instrument in Masse producirt, so waren sie, wollten sie eine nur einigermaßen vollkommen künstlerische Wirkung hervorbringen und das Opfer, das sie der musikalischen Instrumentenkunde damit brachten, nicht auf Seiten der eigentlichen Kunst zu groß werden lassen, gezwungen, das Clavier nur von seiner allgemeinsten Seite als Orchester-Surrogat dabei zu behandeln, weniger in seiner innersten Eigenthümlichkeit als Concertinstrument, da sich diesem schnell verhallenden, athemlosen Schlagton keine Melodie, kein Gesang abgewinnen läßt, der zu dem Gesange irgend welches andern Instruments auch nur einigermaßen einen — so zu sagen — sich in der Wirkung, in dem Ausdrucke wieder sich aufhebenden Gegensatz abgeben könnte. Damit, mit diesem Worte „Gegensatz" ist dann zugleich angedeutet, daß es auch nur die Analogie, die Aehnlichkeit des Klangcharakters, und keineswegs die völlige Gleichheit desselben ist, welche hier den Maßstab der Zusammenstellung abzugeben vermag. Es geht hier der Kunst wie der Mathematik und Logik, wo das Gleiche im Gleichen aufgeht und das Entgegengesetzte im Entgegengesetzten und wo dieses eben so wohl als die zu weite Entfernung von demselben die Wahrheit, die nächste Absicht, die Beschäftigung, Erzeugung und Erhaltung des Bedürfens und Erregung des Denkvermögens vernichtet. Unstreitig ist das englische Horn und die Oboe das seelenvollste, weil natürlichste, der Naturmusik (menschlichen Stimme) am nächsten kommende unter allen Blasinstrumenten unsers Orchesters, wie das Violoncell das seelenvollste unter den Streichinstrumenten, denn die größere Productionskraft der Violine und Clarinette ersetzt hier noch keineswegs die Qualität des Ausdrucks, niemals aber wird ein Tonsatz für zwei Oboen oder für zwei Violoncelle eine solch gute Wirkung hervorbringen, denn ein solcher für Oboe und Violoncell, weil dort völlige Gleichheit in dem darstellenden Mittel, hier nur innere Analogie, nur innere Einheit oder eine äußere Verschiedenheit, eine äußere Mannigfaltigkeit ist. Das bestimmt die Art jener Aehnlichkeit: sie muß eine innere seyn, umgeben von äußerer Verschiedenheit, welche keine völlige Gleichheit zuläßt. Als allgemeine Regel diesen Satz in unserer Kunst für die Verbindung der Instrumente im Concertmusiken aufgenommen, ließe sich ein Grund dafür schon in der Tonwelt derselben, also der ersten Basis ihres Systems auffinden. Je weiter wir uns hier nämlich von

der Einheit der Verhältnisse entfernen, desto größer die Dissonanz, und je näher wir ihr rücken, desto größer die Consonanz, da eine wie die andere aber, die größeste Dissonanz wie die größeste Consonanz, wirken in der Kunst auf gleiche Weise, nämlich unschön, wenn jene auch im negativen und diese im positiven Sinne: weil jener die Einheit in der Mannigfaltigkeit, dieser die Mannichfaltigkeit in der Einheit gebricht. Ein Concertsatz für Violine und Violoncell wird ungleich besser wirken, denn ein solcher für zwei Violinen, Horn mit einer unserer Gesangstimmen zusammengestellt und Clarinette mit einer höheren weil dieser denn das Angelehnte liegt in die Mitte zwischen den Gränzen des unschönen Gegensatzes, wie die Quinte die Mitte der Octave und die Terz der Quinte ferne ist. Septimen- und Sextenverbindungen dissoniren noch nicht eigentlich, aber besser lassen sich schon Quarten- und Terzenverbindungen ertragen, und diese ebenfalls besser als Quinten und Octaven, denn erstere sind der Einheit des Verhältnisses zu entfernt und diese zu nahe. Der Schluß auf unseren Gegenstand liegt auf der Hand.

In vorliegendem Concerte sind Clarinette und Fagott wie erwähnt zu gleichmäßiger und gleichzeitiger Wirkung verbunden worden. Ich weiß nicht oder will nicht entscheiden, ob zwischen dem physischen Charakter beider eine solche Analogie Statt findet, daß [illegible] Kunstschöne von dieser Wirkung erwarten ließe: aber zu bedenken gebe ich die große Verschiedenheit der Tonerzeugungsweise beider Instrumente, die ungeachtet aller äußern Aehnlichkeit größer ist, als etwa zwischen einem Blas- und einem Streichinstrumente, da bei letzterem die Gewalt, welche der Spieler über den Bogen übt, das natürliche Erforderniß des ersteren zu ersetzen vermag. Clarinette ist ein Zungen-, Fagott ein Rohrinstrument. — Hinsichtlich ihrer Tonbildung und damit Tonentstehung überhaupt kommt die Flöte der Clarinette noch näher denn das Fagott, und auf dieser Art und Weise der Tonerzeugung und der diese bewirkenden Luftwellen beruht der innere Charakter des Tonklanges. Man darf hierbei nicht vom Standpunkte des Orchesters aus urtheilen, wo so manches verschiedene Element auch zu den selbst bis ins Einzelne mit einander verbundenen Instrumenten hinzutritt, sondern muß bedenken daß hier die beiden Instrumente durchaus concertirend wirken und für sich allein einen Ausdruck erzeugen sollen.

Doch das Mehr oder Weniger in der Gleichheit oder Aehnlichkeit des physischen Charakters der mit einander verbundenen Instrumente entscheidet ja hier noch nicht allein; vielmehr kommt es dabei zugleich auch auf die Art und Weise ihrer Verbindung an. Prüfen wir, wie die Regel sich wohl in solcher Beziehung gestaltet. Unverhältnißmäßig der ersteren zu größer zum Gleichheit oder Aehnlichkeit desto inniger dürfen die einzelnen Partien der beiden Instrumente in einander verschmelzen und je weniger nun, desto mehr wird auch hier wohl ein Gegensatz, ein Entgegenstreben zu beobachten seyn. Zwei Instrumente gleicher Art und Gattung — aufs innigste ihre Motive mit einander verschmolzen wirken sie unfehlbar angenehmer und tiefer als behandeln wir sie gleichsam dialogisch, wobei sogar eine Monotonie entstehen kann, wozu hundertfältig die Beweise vorliegen, und beim Entgegengesetzten ist eben so gewiß auch das Entgegengesetzte der Fall, denn gleiche Ursachen erzeugen gleiche Wirkungen und umgekehrt. Clarinette und Fagott aber sind nach meinem Dafürhalten, in ihrem innersten Charakter ungeachtet des Grades keine gleichartigen, ja nicht einmal nah verwandte Instrumente, und sie nun concertirend zusammengestellt, muß nothwendig auch eine solchem Unterschiede entsprechende entgegenstrebende Behandlung eines jeden von beiden erzielt werden, wenn anders die Wirkung eine vollkommene, eine eigentlich kunstschöne seyn soll. Daß hier nun in vorliegender Composition, das geschehen sey, kann ich nicht sagen; im Gegentheil schreiten beide Instrumente durchweg in solch' inniger Verschmelzung ihrer Motive mit einander fort, daß die Einheit des beabsichtigten Ausdrucks unterscheidbar außer dem Bereiche jedes Zweifels liegt, und dies — meine ich — war ein Mißgriff von Seiten des Componisten, weil ich glaube, daß, mehr dialogisch die beiden concertirenden Parthien behandelt, dieses mehr der Verschiedenheit des Charakters der beiden Instrumente entsprochen haben würde, und auf solcher Gleichmäßigkeit von Stoff und Form einzig die Möglichkeit eines vollkommenen Kunstausdrucks beruht. Weil der Maler nicht aus Stein und Erz, sondern aus Farben seine Gebilde schafft, will er auch kein plastischer Künstler seyn sondern sucht durch Schatten und Licht blos die Formen desselben für das künstlerische Auge nachzuahmen, und wenn der Plastiker zugleich Farben mit seinem Stoffe verbindet, so führt er sicher den Meißel anders, d. h. läßt er jedem seinen Kreis und sein Recht der Darstellung, als ist solches nicht der Fall und muß er nun durch Verhältung und größere Schärfe der Umrisse die Macht der Farbe zu ersetzen suchen.

Lasse ich übrigens aber alles dies hinweg die Composition seyn und bestehen, was und wie sie einmal ist und weise, in welchem Lichte sie sich auch ferner darnach darstellt. — Abgesehen also von der in dem Bisherigen begreiflichen Möglichkeit einer schönen Wirkung jenes concertirenden Tonsatzes für Clarinette und Fagott überhaupt wie eines solchen in der hier festgehaltenen natürlich vorrathen Form insbesondere, — abgesehen davon also kann selbst die strengste Kritik nicht anders, als die meisterliche Behandlung der beiden Concertinstrumente für sich sowohl als des Ganzen in seiner orchestralischen Ausarbeitung rühmend anzuerkennen. Mit einer die reichste Erfahrung in dieser Beziehung beurkundenden, kunstkritischen klugen Berechnung der einzelnen Instrumentaleffekte ist keinem Instrumente Etwas zugemuthet worden, was seiner inneren wie äußeren Natur widerstrebte, so daß sich darnach denn auch keine eigentliche Schwierigkeit für die Spieler darbietet. Daneben zeichnen sich auch die einzelnen Sätze hinsichtlich ihrer künstlerischen Bedeutung durch eine gewisse ergötzende Anordnung der Formen und Gedanken aus, so wie letztere durch sie zu sagen musikalisch-rhetorisch gute und richtige Auf- und Durcharbeitung. Es ist Sinn und Zusammenhang in dem Ganzen wie in dem Einzelnen, und liegt ersterer weniger tief als

zeitig für gewöhnlichste musikalische Auffassungskraft offenkundig und leicht erkennbar da, sie mögen die Composition dadurch nur an Popularität und einer äußeren Wohlgefälligkeit gewinnen, welche uns über jeden ernsteren geistigen Genuß hinaus auch gern dem Ohr gestatten.

Es sind drei Hauptsätze, aus welchen die Composition besteht: ein Allegro moderato, ein Andante und ein alla Polacca. Der erste Satz, B-dur C, wird geschickt vom Orchester durch Anwendung des Hauptmotivs der Clarinettpartie im Quartett eingeleitet, und sofort treten letztere auf, erst, wie gleichsam den Hauptsatz einer Rede, mit Entschiedenheit im unisono hinwerfend, und dann in nach angegebener Weise in einem einzigen größeren Solo ausund durchführend. Der Schluß des Tutti stimmt zugleich auch äußerlich einen möglichst innigen Zusammenhang der einzelnen Hauptsätze bewirkend, zu der Haupttonart des folgenden Andante, D-moll (⅜) über, das meist höchst angenehme und gesangreiche Stellen enthält und geschickten Bläsern sich dankbar erweisen wird, gegen Ende in Dur ausweicht, und ganz am Schluß durch einen Trugschluß wieder nach B-dur zurückkehrt, in welchem das alla Polacca, der letzte Satz, abermals sehr eben so gefällige Melodie und klare Harmonie entfaltet, ohne dem Hörer eigentlich eine wirkliche Trennung der einzelnen Sätze merklich fühlen zu lassen.

Der Stich der Orchesterstimmen ist correct und der Druck sehr rein und gut zu lesen. Schilling.

Leipzig bei Fr. Hofmeister: *6 Pièces melodieuses pour le Piano*, dediées à Mad. Louise Brockhaus née Wagner et composées par **Louis Anger**. Oeuv. 1. Pr. 12 ggr. oder 54 Kr. rhein.

Ebendaselbst: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Mad. W. Schröder-Devrient ehrfurchtsvoll gewidmet von Ebendemselben. Op. 2. Pr. 20 ngr.

Ebendaselbst: *Grandes Variations pour le Pianoforte* sur le Thème „Sieh' der Abendroth mein Schicksal zu fühlen" composées et dediées à Mad. Charlotte Lokal par Ebendemselben. Oeuv. 3. Pr. 17½ ngr.

Drei Erstlingswerke, und auch sonst begegnen wir dem Namen ihres Verfassers zum erstenmale, doch kündigt sich uns dieser darin sofort als ein nicht unbeachtenswerthes Talent an, das nur von den Erfolgen der neuesten Richtung der Composition etwas zu sehr berückt zu seyn scheint, um nicht gleich noch Besseres und Werthvolleres geleistet zu haben, als er in den drei Compositionsheften wirklich den Interessenten dargeboten hat. Was wir nur zur erschauen in dieselben, es athmet eine reiche Fantasie rasch und tiefes Gefühl und Glück in der namentlich melodischen Erfindung aus ihnen, aber scheinen die Kräfte noch einiger Zügelung zu bedürfen, denn es fehlt noch nicht an Extravaganzen, deren sie sich auf ihrem Schaffenswege erlauben, und die es sind, welche in das Gebiet jener kunstlerischen Geistlosigkeit und weltschmerzlichen Expectorationen gehören, denen neuester Zeit die Compositionskunst und namentlich die für Clavier und Gesang sich meist ruhig überlassen zu dürfen, weil es ihr so bequem darin ist. Wir müssen erst diesen Vorwurf in dem ersten Hefte der sechs melodischen Stücken für Clavier, zu, denn sie sind so modern, wie nur ein anderes Clavierstück der Art, und damit so wenig eigentlich claviermäßig und dennoch mit Talent und Geschmack gearbeitet, daß man kaum weiß, was von Beiden man lieber hingeben möchte, um das Andere zu haben. Freunden dieser modernen Clavierspielweise, wobei unter einer den Tasten schlagweise abgewonnenen Art Gesang die Harmonie in harpeggien- oder andern derartigen Zergliederungsformen dahin wogt, dürfen dieselben daher bestens empfohlen werden, zumal wenn es ihnen noch an sonderlicher Fertigkeit mangeln sollte, da solche hier eben nicht gefordert wird.

Bei den Liedern dagegen kam dem Componisten mehr sein reiches Talent in Erfindung von Melodien zu statten, und so manche Entstellung sie hie und da in Bezug auf Declamation und dergl. zulassen, sind sie immerhin gute, schätzenswerthe Lieder, die namentlich den Vorzug vor vielen andern neuern Compositionen der Art bewahren, daß sie weniger nach einem bloßen Wortausdrucke als nach einem wirklich lyrischen Ergusse, einem Totalausdruck streben.

Die Variationen sind ganz in H. Herz'scher Manier gehalten, welche bekanntlich gern in massigen Accorden den Händen nicht viel zu thun giebt, und in dieser Beziehung wohl die „umfassendste" Weiheit des Clavierspiels genannt werden darf, denn lassen auch die Accordmassen keinem Finger je eine Klage wegen Nichtbeschäftigung ihrer eins entgegengesetzt übrig, so ist es doch nicht diese Art Massenhaftigkeit, die mit allen zehn Fingern stets auf einmal in die Claviatur hineintappe, ohne mehr als höchstens zweien der Töne eine andere als bloß massige Bedeutung zu geben. Es sind außer Einleitung und langem Finale der Variationen fünf, und auch der fertige Spieler darf glauben, bei den Freunden dieser Musik Ehre damit einzulegen.

Correspondenz.

London am 1. Juli 1842.

Nächsten Sonnabend giebt die hier anwesende deutsche Operngesellschaft ihre letzte Vorstellung. Die Speculation ist dieses Jahr besonders unglücklich gewesen. Der erste Unternehmer, ein gewisser [illegible] aus Mainz, mußte schon nach vierzehn Tagen davon laufen, und wäre nicht namentlich die eben so brave als talentvolle Standigl dazwischen getreten, so hätten die armen Chorsänger und Musiker seinem Beispiele folgen und noch dazu sich nach Hause betteln müssen. Ein hier wohnender Pole oder Deutscher, Namens Guldschede, der sich durch allerlei Speculationen bereichert haben soll, unternahm es nun, die Oper bis zum Ende der Saison zu erhalten; fing aber sein Regiment gleich mit Verminderung des Gehaltes der ganzen Truppe an, wie ich höre um ein Drittel,

und selbst Staudigl und die Heinefetter ließen sich dieses gefallen. Aber auch er verlor bedeutend, und für diese letzte Woche, wo alle Abende gespielt werden soll, hat Staudigl die Sache auf sich genommen, hoffentlich nicht zu seinem Schaden. Man gab bisher abwechselnd den Freischütz, Fidelio, Iphigenia in Tauris, die Zauberflöte, Don Juan, Jessonda, alle mit ziemlich gleichem Erfolg. Man versuchte auch die Vestalin und Norma, aber die gingen gar nicht. Die Ursachen dieses schlechten Erfolges sind mannichfaltig. Der Hauptgrund ist ohne Zweifel der, welcher heut zu Tage fast alle dramatischen Unternehmungen scheitern und die Unternehmer in den Schuldthurm bringt, welchen aber auseinander zu setzen hier nicht der Ort ist. Dazu kam denn schon von vornherein ein Mißtrauen gegen die deutsche Oper, welche schon durch Schumann oder vielmehr den für ihn arbeitenden Bunn erregt wurde, indem es bei diesem ein stehender Gebrauch war, Sänger und Sängerinnen des dritten und vierten Ranges für „Sterne" erster Größe auszugeben, und dabei täglich die Namen ausgezeichneter Künstler zu nennen, welche kommen sollten, aber niemals kamen. Aber dann war auch die diesjährige Truppe viel schlechter als alle vorhergehenden und nur die Gegenwart des Hrn. Staudigl und der Dem. Schloß-Heinefetter machten die Vorstellungen erträglich. Sogar die Chöre, welche unter Schumann so sehr bewundert und von den Londoner Zeitschriften als Muster für Engländer und Italiener aufgestellt worden waren, dieses Jahr roh und ungeübt. Unter solchen Umständen darf man sich nicht wundern, daß die deutsche Oper nicht Mode werden wollte; und da dieses der Fall war, so mußte auch das Theater, welches man gewählt hatte, zu groß und kostspielig seyn. Wahrscheinlich wäre die ganze Sache mit im Stillen untergegangen, wenn nicht am Ende die Dem. Lutzer erschienen wäre, so daß man sich in den Stand gesetzt glaubte, Meyerbeer's große Oper „die Hugenotten" zu geben, welche noch ganz für England ganz neu war. Man hat dieselbe nun mehreremale aufgeführt, und die Lutzer, wie die Heinefetter und Staudigl haben sich den höchsten Beifall darin erworben. Sie wurde mehr besucht als irgend eine andere, und gestern Abend beehrten sogar die Königin und Prinz Albert das Stück mit ihrer Gegenwart, während sie die ganze Saison ohne alle Theilnahme an der deutschen Oper haben vorüber gehen lassen, obgleich Staudigl und letzte Woche auch die Lutzer mehrere Male im Palaste haben singen müssen. Aber drei Künstler vermögen ein Stück, wo so viele andere bedeutende Rollen vorkommen, und wo die Chöre so viel zu thun haben, in die Länge nicht zu tragen, und fühlt jeder Kunstkenner, daß durch die Eile, womit das Stück auf die Bühne gebracht worden, dem ausgezeichneten Componisten großes Unrecht geschehen. Dieses wird sogar von Kritikern behauptet, welche den Vorstellungen der Hugenotten in Paris beigewohnt, wo man achtzig Proben gehalten, ehe man es wagte, eine solche bei allem [illegible] so mannichfaltige und so reichhaltige Oper auf die Bühne zu bringen. Zum Unglück war noch die Heinefetter in der zweiten oder dritten Vorstellung durch einen ungeschickt abgefeuerten Pistolenschuß verwundet, und seitdem (obgleich ohne Gefahr und in der Besserung begriffen) nicht nur am Spielen in diesem Stück, sondern auch an dem frommen Werk, in Moscheles Concert für die abgebrannten Hamburger zu singen, verhindert. Miß A. Kemble sang den Erlkönig in ihrer Weise, die Lutzer und Staudigl sangen auch, und dieses treffliche Unternehmen ist zur allgemeinen Zufriedenheit und zum bedeutenden Vortheil der Abgebrannten ausgeführt worden. Ein Italiener kündigt so eben drei Vorstellungen von Rossini's Stabat mater an, worin die Lutzer den Sopran und Staudigl den Baß singen sollen. Aus diesem allem ist zu schließen, daß trotz aller vergangenen Fehler, und aller Ungunst der Umstände der deutsche Gesang durch diese vortrefflichen Vertreter desselben hier in Ehren bleibt, so wie selbst die unvollkommene Aufführung der Hugenotten die Ueberzeugung erneuert hat, daß auch unter den lebenden Componisten für die Bühne ein Deutscher sich zu den ersten zählen darf.

Ab. A. Z.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Salzburg vom 28. Juni. Die Vorbereitungen zum Mozartsfeste werden thätig gefördert. Bereits ist auf dem Michaelsplatze an Mozarts Standbilde [illegible] aufgestellt worden. Die Festtage sind [illegible] festg. Zu den Musikfesten, welche in zwei großen Concerten, dem Mozart'schen Requiem und einer Messe bestehen werden, sind die vorzüglichsten Künstler ([illegible], Staudigl u. A.) eingeladen. Wie man vernimmt, ist von den böhmischen Landständen das Erbieten gemacht worden, sechs Professoren und zwölf Zöglinge des Prager Musik-Conservatoriums zur Theilnahme an den Musiken kostenfrei nach Salzburg zu senden. Die Tonkunst wird bei so großartiger Veranstaltung der Festbegehung eines ihrer vorzüglichsten Meister einen wahren Triumph feiern, und [illegible] in der Folge [illegible] zu erfreuen haben, als dem bevorstehenden Mozartfeste Anlaß zur Bildung eines Vereins für den Musik-Unterricht, wobei insbesondere die Verbesserung der Kirchenmusik ins Auge gefaßt wurde, genommen worden ist.

Miscellen.

(Neue Walzer [illegible].) In Berlin werden jetzt „Rossini-Stabat mater-Walzer" gespielt und gespielt, und in Wien hat Strauß ein Heft Walzer mit dem Namen „die [illegible]" überschrieben.

(Rossini's Stabat mater mit Instrumentation.) Wie verlautet, hat A. Tenschert, in dieser Beziehung bekannt durch die Instrumentation von Pergolese's Stabat, auch zu Rossini's Stabat eine Orchester-Begleitung gesetzt und soll dieselbe besser [illegible] ausgefallen seyn, als des Componisten eigene Arbeit.

(Neuer Präses der Gesellschaft der Musikfreunde etc. in Wien.) An die Stelle des verstorbenen Fürsten [illegible] von Lobkowitz, welcher der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats" vorstand, ist nun [illegible] der Landgraf Friedrich Egon von Fürstenberg als Präsident gewählt worden.

(Donizetti k. k. Hofcapellmeister.) Eben erhaltenen Nachrichten zu Folge hat Se. Maj. der Kaiser den Componisten Donizetti mit dem Gehalte von 4000 fl. zum Hofcapellmeister ernannt.

(Berühmte Tänze.) Marie Taglioni, welche zu den ersten Künstlerinnen der Zeit gehört, hat zum Abschiede in Petersburg eine Galoppade erregt [illegible], welche sie zu ihrem Abschieds-Benefiz mit 120 Mädchen tanzte. Seitdem sind nicht viel über 15 Wochen vergangen, und besagte Galoppade hat bereits die 24. Auflage erlebt. („Der Ehrenfester Walzer" ist schon in der 36. Auflage da!) In London ist eine Prachtausgabe dieser Galoppade erschienen, wozu die 120 Mädchen mit der Taglioni an der Spitze die Vignette bilden. Die Königin hat die Dedikation dieses Meisterstücks gnädigst angenommen. Ein Exemplar kostet zwei Pfund Sterling. — In München erregte ein [illegible] einen „Licht-Doctor-Fak-Walzer" und in Wien ein Strauß'scher eine „Weltgeschichtsrotation-[illegible]-Polka" — Diese drei Stücke sollte man unter dem Titel: „Anthologie der musikalischen Klassiker" herausgeben, für [illegible] ein [illegible] hat [illegible] den Unterschied mit sich führt.

(Tenor Moriani.) Ueber Moriani, der häufig jetzt der König der Tenoristen genannt wird, im vorigen Jahre in Dresden glänzende Triumphe feierte und [illegible] die Wiener entzückte, fallen mit einer Stimme und Anmuth, die nicht in die [illegible] Bezeichnung [illegible]. Moriani, sagt dieser Berichterstatter, besitzt allerdings eine sehr schöne Stimme, die klar und rein klingt und fast ganz Brusttimme ist, [illegible] dem Uebergange zur Kopfstimme aber sehr unangenehm wird. Dabei ist er noch ein wahrer Schüler in der Kunst des Gesanges, besitzt keinen Schatten von Methode und scheint zu glauben, die Wissenschaft des Gesanges bestehe einfach darin, den Mund weit aufzureißen. Auf der Bühne sind seine Augen fest auf den Bogen des ersten Violinisten gerichtet, damit er sehe, ob er im Takte singe und der Musikdirektor darf ihn [illegible] nicht mit den Augen lassen, um zu wissen, ob er den Takt schneller oder langsamer zu nehmen hat. Aus einem Worte, der große Ruf Moriani's ist für mich ein Räthsel. Man hat zu behaupten gewagt, Moriani werde Rubini ersetzen, wenn aber Italien keinen bessern Tenoristen hat, wird Rubini nicht ersetzt werden. —

(Künstler-Wohlthätigkeit.) Am 30. Juni gab Moscheles in London ein großes Concert zum Besten der Hamburger, bei welchem folgender merkwürdig zahlreicher Verein von Künstlern unentgeltlich mitwirkte, wobei nämlich die Persiani, Frezzolini, [illegible], Rubini, Mario, Moriani, Ronconi, [illegible], Ernst, [illegible] Pianisten und [illegible], sowie die Herren Mario, [illegible] [illegible], zwei [illegible], Costa und Benedict, Mendelssohn-Bartholdy, Thalberg, Benedict und Moscheles, Mühlner und Parish.

(Auszeichnung.) Henry Bishop, Professor der Musik zu Edinburg und [illegible] der Engländer nicht unbeliebter Opern, ist von der Königin Victoria zum Ritter und Baronet ernannt worden, also wohl Sie Henry Bishop, [illegible] nach deutschem Maaßstabe kaum ein mittelmäßig gebildeter und begabter Musiker.

(Finnische Gesang.) Hr. Dr. [illegible] gibt in der dänischen Zeitschrift „[illegible]" (Jahrgang 1840) einen ausführlichen und höchst wichtigen Aufsatz über finnische Poesie u. s. w. [illegible] sind seine Mittheilungen in musikalischer Hinsicht [illegible]. Wir ersehen daraus nur, daß nach der in dem 32 Gesängen der „Kalewala" niedergelegten alt-finnischen Mythologie der „Gott des Gesanges", [illegible] der [illegible] Götter [illegible] und Erschaffer der Erde, Wäinämöinen heißt und als Repräsentant der [illegible] Götterwelt bei dem Erscheinen des Christenthums verschwand. „[illegible] (den Armen)" und seine Kantele, seine Poesie und den Gesang zurücklassend. — Musik, unabhängig von

Poesie, scheint bei den ursprünglichen Finnen nicht vorgekommen. — Derselbe Verfasser gab 1840 in zwei Theilen unter dem Titel „Kanteletar" 650 finnische lyrische Gedichte heraus. Interessant ist folgende Schilderung der Art und Weise, wie die heutigen finnischen Sänger, wahrscheinlich allein [illegible], ihre Lieder vortragen: — „Ist der Sänger allein, so singt er auch allein; sind ihrer aber zwei, wie es zum festlichen Runengesang erfordert wird, so sitzen sie gegen oder auch neben einander, fassen sich bei den Händen und beginnen den Gesang. Während des Gesanges ist der Körper in einer hin und herschwingenden Bewegung, so daß es scheint, als zöge der Eine den Andern wechselweise zu sich. Der Eine singt dann zuerst allein eine Runenstrophe, bei deren letztem Takte der Andere einfällt und nun ebenfalls eine ganze Strophe singt. Während dessen hat der Erste Zeit genug, sich auf die folgende Strophe zu besinnen, und so geht es fort, sey es nun, daß man einen bereits fertigen Gesang vorhabe oder ein neuer gedichtet werde. Bei einem [illegible] Gesange, wo sich mehrere Sänger befinden, entsteht oft ein Wettkampf unter ihnen; ihre Bekannten und Freunde auf beiden Seiten bieten sich dabei Wetten an, daß der Eine oder Andere den Helden der Gegenpartei besiegen werde; der Preis fällt aber nicht dem zu, der am besten, sondern der am längsten singt."

(Die Erfindung der Violine) gehört zu den noch nicht genügend erörterten Fragen. Sehr abweichende Behauptungen finden sich in den Werken, in denen man Aufschluß zu versprechen dürfte, und die Versicherung des Doctor Lichtenthal im „Dizionario della musica" (unter Violino), daß die Violine aus einem [illegible] musikalischen Instrumente ohne Saiten hervorgegangen sey, welches man mit einem Bogen von Pferdehaaren gestrichen, und daß es durch die Vermittlung der Kreuzzüge nach Europa gekommen wäre, hat Nachschreiber gefunden. Darum sehe man, wie es scheint, ihre Bedeutung [illegible] 82. [illegible] ihrer [illegible] [illegible] insbesondere Doctor Mauro Antonio, der am 22. Februar 1842 dem lombardischen Institute zu Mailand einen Bericht über Herrn Wolfe Buch „Ueber die [illegible], Tonkunst und Luther" (Heidelberg 1840) abgestattet, fand Anlaß, die Frage über das Alter der Violine zu erörtern und die Bemerkungen zur Bestätigung einer dort aufgestellten Meinung, wie er behauptet, verdienen auch außer seinem Kreise Beachtung. Man [illegible] an Orten und Münster sich unbestreitbar erkennbar in der britischen chrotta (crwth) [illegible], denn mit 6 Saiten bezogenen Instrumente, von denen vier auf dem Halse [illegible] unter einem und [illegible] [illegible] [illegible] auf der Decke ruhten, deren erstere mit einem Plektrum in Bewegung gesetzt, die andern mit dem Daumen gerissen wurden, um den Baß zu bilden. Der Bogen [illegible], und da dieses Instrument von den [illegible] [illegible], so scheint die Begründung [illegible] unbestreitbar. Monumental wird sie bestätigt durch ein Basrelief in Sandstein an der Hauptkirche von St. [illegible] zu [illegible], das [illegible] wie alle Arbeiten dieser Kirche und dem ganzen [illegible] einen Mann darstellt, der eine Violine streicht (das Gegenstück ist ein Mann, der die Harfe spielt). Nun stammt St. [illegible] aber nicht, wie Einige behaupten wollen, aus dem 6. oder 7. Jahrhundert, sondern aus dem 11., und da nichts darlegt, daß das Basrelief [illegible] jünger oder später zu halten begonnen worden, so schließt der Verfasser [illegible] über die Kreuzzüge hinausreichenden Alter geschützt. Die Form der Violine des Sängers an St. [illegible] ist den Formen der heutigen näherliegend, als die bei [illegible] abgebildete britische chrotta, und es scheint aus Material's Zusammenstellung sich zu ergeben, daß im 11. Jahrhundert und wahrscheinlich noch viel früher die Violine selbst in ihrer jetzigen Gestalt bekannt war, und daß sie wahrscheinlich durch [illegible] und [illegible] Mönche ihren Weg nach dem Festlande fand.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. **Nr. 30.** 28. Juli 1842.

Morgengedanken eines Satyriens.

a.

Schreiben aus dem Monde
an gewisse musikalische Zeitungsschreiber auf Erden.

Lieber Mensch! Aus einer neulich erhaltenen Anzeige des Sonnenbürger wissen wir, daß Du mit dem Gedanken schwanger gehst, eine periodische Schrift sowohl für die musikalischen als unmusikalischen Bewohner deiner Kugel bekannt zu machen, die nicht weniger zur Aufklärung des Verstandes als zur Beförderung guten und edlen Geschmacks dienen soll. Da uns nun, als nächsten Aufsehern eurer Kugel, ein so gutes Vorhaben besonders lieb seyn muß, so wundere dich nicht, lieber Mensch, daß auf diesem weißen Blatte Deiner geöffneten Erzählungssammer eine Schrift aus dem Monde sich zeigt. Du kannst ja selbst vermittelst einer Kunstleuchte allerlei Bilder und Schattenfiguren an einer Wand abspiegeln lassen. Warum sollten wir nicht eben dieses auf dem Monde können? Bei uns ist die Sehekunst schon so hoch gestiegen, wie sie bei euch so bald auch nicht kommen wird. Wir können selbst Lichtstrahlen abfeuern und sie so weit fortschicken als wir wollen. Hierdurch bilden wir purpurfarbene Buchstaben auf blauem Grunde, wie Du jetzt vor Dir siehst, die eine feine ungekannte schwarze Schrift zurücklassen. Die dortige wird Dir leserlich seyn. Nur siehst Du, so bald die erste Zeile anfangen will zu flimmern, darüber hauchen, oder das Blatt aus der entflammten Stelle geschwind wegziehen, und sogleich einen Bogen nach dem andern an dieselbe Stelle hängen, so wirst Du alles ununterbrochen und leserlich erhalten. Durch diese Kunst und vermöge einer so schnellen Post, wie die Lichtstrahlen sind, unterhalten wir schon längst eine ununterbrochene Correspondenz mit andern Weltkörpern, und wünschen sie nicht weniger mit euch, zumal wir so sympathetische Theilnehmer an allen Handeln und Schicksalen sind, die die Bewohner eurer Erde betreffen.

Neulich wurden wir als eure erste Nachbarn und nächste Aufseher befragt, was für musikalische Geschöpfe auf eurer Kugel wohnten, und was sie machen? Ihr dürft nämlich nicht glauben, als wenn die Bewohner anderer Weltkörper sich gar nicht um euch bekümmerten. Das thun sie allerdings, und hätten ihre Neugierde schon längst gern befriedigt. Allein da sie entferntere Kugeln bewohnen, so können sie in einem verworrenen Dunstkreise keine Lichtstrahlen gut anbringen, ohne daß ihnen unten auf dem Boden alles verkehrt würde. Und wir selbst müssen beklagen, daß es uns bisher mit euch eben so gegangen ist. Alle unsere Gehörstrahlen, die doch fast dicht über euch sind, verloren sich, wie wenn man aus freier Luft in ein rothes und trübes Wasser sieht. Auch haben wir wohl Sprachröhre versucht, um euch etwas zuzurufen; aber es war nicht anders, als wenn man von der Höhe eines Berges in eine tiefgelegene Höhle wilder Thiere schreiet, oder den Fischen in den Abgründen des Meeres zuruft.

Wir haben also auf obige Anfrage keinen weitern Bescheid geben können, als daß wir neuerlings bloße Zuschauer höchst seltsamer Erscheinungen unter euch waren, die wir ihnen allenfalls vorlegen wollen, damit sie selbst versuchten, was sie daraus auslegen könnten, oder nicht.

Bei dieser Gelegenheit thaten wir zugleich in aller Bescheidenheit den Vorschlag, daß, da wir von euren Blättern und Schriften, sie möchten wöchentliche, monatliche oder jährliche heißen, fast nichts zu Gesicht bekämen, als was etwa Wind oder Feuer in die freie Luft jagten, das Oberfirmamentgericht doch geruhen möchte, bei euch nähere Anstalten zu machen, daß wir, als Aufseher eurer wöchentlichen und monatlichen Zeitwechsel, wenigstens in eine eurer Wochen- oder Monatsschriften mit zugezogen würden, damit wir von dem Zustande eurer Lehre, Künste und Geschmack, wie auch von euren besten Musikalien, einen desto sicherern und umständlichen Bericht an alle übrige Weltkörper und in Monden wohnende Erdaufseher abstatten könnten. Zugleich fügten wir hinzu, würde dafür gesorgt werden müssen, daß ihr euch in euren Schriften einer solchen Sprache und Schreibart bedientet, die auch alsdann, wenn sie in die Mundarten der übrigen Weltbürger und besonders in die allgemeine Geistsprache, die der Stylus curiae des Sonnengerichts ist, übertragen würde, noch immer einen wahren und vernünftigen Inhalt behielte. Denn wenn wir bisher aus eurer Sprache und Schrift dergleichen Uebersetzungen versucht haben, so ist es uns vorgekommen, als wenn ihr entweder viel schreiben müßtet, ohne zu denken, oder eine Denkungsart hättet, worin sich die übrigen vernünftigen Weltkörper gar nicht zu finden wüßten.

Das Obersonnengericht, welches aus lauter Männern zusammengesetzt ist, die auch im Feuer und Blitz bestehen können, darzwischen auch bei euch in alten Zeiten zum Theil erschienen seyn sollen, gab uns hierauf den Bescheid: Es fände zur Erzielung einer nähern Bekanntschaft und allgemeinern Verbindung mit den übrigen vernünftigen Weltkörpern unsern Vorschlag nicht unbillig. Nur würde die Sache sonderlich seine Schwierigkeit haben, weil ihr seit einiger Zeit noch ganz andern Gesichtspunkt Wahrheit und Vernunft in der Kunst zu behandeln angefangen hättet, als worauf andere Weltbewohner sich zu richten pflegen. Was besonders den wichtigen Punkt der Musik betrifft, so wäre auch der rechte und nächste Weg zum Himmel so ziemlich unbekannt geworden seyn. Dagegen wäre ein ganz neues Geschlecht von Compositionskunstrichtern unter euch aufgestanden, die uns sich glauben, daß der höchste Oberherr der Welt sich durch sie, wo nicht zum ersten, so doch zum zweitenmal, einer Regel unterworfen müsse, und zwar so sonnenklar, als es auch nie geschehen sey. Diese müßten wir also vor allen Dingen in die Grenzen der strengsten Vernunft, von denen manche unter ihnen schon fast zu weit abgewichen wären, wieder einzuleiten suchen, und besonders jene erstaunlich große Erfindung des allgemeinen musikalischen Oberherren wieder in die Schranken bringen, daß die ganze Geschichte doch einmal so fest gebunden ist, daß wenn auch ein Gesandter aus dem Monde oder aus einem noch höhern Himmel käme und euch ein anderes System der Weisheit beibringen wollte, ihr ihn versuchen müßtet. Nach dieser Regel möchten wir also von jenen Seiten Geschicht-, Kunst- und Natursachen immerhin mit euch theilen. Vor allen Dingen sollten wir uns aber um eure Schulen und Erziehungssachen mit bekümmern, weil wir wohl wüßten, daß wenn die Besserung des Menschengeschlechts gründlich und beim rechten Ende angefaßt werden sollte, eben hier der Anfang geschehen müßte. Selbst eure vernünftigsten Lehrer erkennen es, daß wenn gleich das gegenwärtige Zeitgeschlecht nicht so weit gebracht würde, als zu wünschen wäre, so könnte doch das folgende steigen und zeigte es ihnen, wenn man nur bei allen Erziehungs- und Schulsachen das rechte Ziel vor Augen hätte, welches aber vielen eurer Musiklehrer nicht weniger unbekannt sey, als der Weg zum Himmel, indem sie gemeiniglich klüger als Gott und die Natur seyn wollen.

Das Obersonnengericht, das in Berathschlagung mit allen benachbarten Sonnengebieten uns diesen angenehmen Bescheid gab, zeigte uns zugleich, daß, wenn wir mit euch correspondiren wollten, wir es ganz anders, als bisher anfangen müßten. Wir hätten nämlich gemeint, wie Wolken sogleich durch jeden gebrochenen Strahl so gut an euch, wie an andere, schreiben. Und das war es eben, was uns so oft mißlungen war. Wir wüßten, sagte es, erst den allermöglichst geraden Sonnenstrahl mit zu Hülfe nehmen, wenn wir zu seiner Deutlichkeit eures Briefwechsels gelangen wollten. Unser gebrochenes Licht sey also zu schwach. Es zeigte uns also, auch unserer großen Weltuhr, die für jeden Tag und jede Stunde einen andern Zeigerstand hat, den nächsten besten Zeitumstand an, da die Sache ihren Anfang nehmen könnte, nämlich wenn erst in einem Neumonde unserer größten Entfernung von euch, und in Annäherung zur Sonne, die Sonne selbst mit der patriarchalischen Erde (Saturn), in derselben Kunsterde (Merkur) fast in gerader Linie gegen euch auf dem Rücken hatten, wenn die Regentenerde (Jupiter) und die schöne Heldenerde (Venus) gegen uns sowohl als euch gleichsam in Unterredung und Verbeschaft stünden. Froh über diese Anzeige dachten wir, diese Zeit werde bald kommen; allein die Weltuhr zeigte uns, daß der wahre Zeitpunkt noch Jahre und Zeiten entfernt sey. Um diesen auf unsrer Erde selbst zu bestimmen.

Wir glaubten, eure egyptischen Zauberer und Chaldäer hätten schon längst ausgerechnet, wann dieser für euch so bedeutende Zeitpunkt kommen werde; allein es scheint nicht. Für uns und andere über euch bestellte Aufseher ist dieses ganz leicht. Denn nach unserer gesammten Weltwissenschaft und Kunstlehre heißt dieses weiter nichts, als wenn hier euch jeder nach der Uhr oder im Kalender sieht. Einige von uns fanden nun zwar, theils durch Rechnung, theils durch geschwinde Umdrehung unserer größten Kunstrohren, daß der Zeitpunkt so nahe noch nicht sey. Doch sahen sie zugleich, daß ihr in einigen wichtigen Dingen schon so ziemlich fortgerückt waret, da ihr uns nicht mehr so lange warten mußtet. Es könnte also nicht schaden, wenn euch aus der Oberwelt schon jetzt etwas zum Nachdenken vorgelegt und zugleich gezeigt würde, daß der wahre Wechsel doch lange noch nicht erreicht sey. Nebst diesem Vorhaben einer Zeitung, wurde vor dem höchsten Sonnengericht zugleich eine Klage mit vorgebracht, die uns schon in ihrer Quelle sehr trübe und übel schien, daß nämlich besonders in euren südlichen Gegenden, noch eine große Barbarei und Vermummerei herrsche, wodurch sowohl das natürliche als göttliche Licht ausgelöscht würde. Die so genannten Lehrer der Jugend und Menschheit suchten den einfältigen Lehrlingen in den Finsterniß diesesfalls den Dummen auf's Auge zu drücken, daß diese ihr aus dem verrückten Augenschein entsprungenes Funken für wahre Lichter und Brüllsterne hielten.

Man solle also die wenigen Weisen und Verehrer der wahren Wissenschaft unter euch aufmuntern, sich diesem Uebel zu widersetzen, und ihre Zeitgenossen sowohl gegen die alte Barbarei, als gegen die Irrwische einer neuen Prophetin zu warnen. Hie und da möchte wohl eine scharfe Peitsche gebraucht werden u. s. w.

Ueber diese Sache stehen wir noch in Rücksprache mit der patriarchalischen Erde, mit der Sonne und Kunsterde, zur Seite zu der Königs- Hulds- und Heldenerde unter dem Vorbild der euch schon aufgehenden Sonne, wozu wir Dir und allen Deinen Mitbürgern Glück wünschen. Hiemit bieten wir Dir also den besten guten Morgen. Gegeben am Tage unserer letzten Versammlung mit dem Sonnengericht, um die neunte Stunde der großen Weltuhr.

A.

Die Oper,

eine Oper in drei Aufzügen, frei nach dem Französischen und Italienischen

[illegible]

Prinz.

(Die Mutter geht auf die Kabine zu und gibt seinen Leuten ein Zeichen herauszutreten.)

Heda! Nur näher! Hört! Hie!
(zu den Sängern)
Gebt Acht, wenn's Zeit ist einzufallen,
(zu den Läufern)
Und ihr mit vorgestreckten Kehle,
Fordert nach dem Takte zu brüllen!

Erster Aufzug.

Der Prinz. Die Prinzessin.

Prinzessin.

Prinz! man verbindet uns.

Prinz.

Prinzessin, welch ein Glück!
Ein Vater singt, und lacht, und zeigt ein Geschick.

Die Ehre.

Er läßt uns dem Fragen und tanzen und zeigen
Was unsere Geschicklichkeit zeigen!

Zweiter Aufzug.

Der Prinz. Die Prinzessin.

Prinzessin.

O Liebe! — (Augenblicklich erscheint der Prinzessin [illegible]. Sie scheint zuletzt den Kräften [illegible] zu [illegible]. Der Prinz kommt [illegible] von seinen Helden [illegible]. Gefolge. Der Prinz wird [illegible].)

Theurer Prinz!

Prinz.

Ach!

Prinzessin.

Wie?

Prinz.

Mir bricht mein Herz!

Prinzessin.

O Unglück! — Sing' und tanz', o Volk! [illegible] deinen Schmerz!

Dritter Aufzug.

Prinz (in einem Winkel)

[illegible] erweckt mich!

Prinzessin.

Ach! welch Glück.

Prinz.

[illegible] — Oder
Mein Volk! ei! Sing' und tanz' zu dieses Wunders Ehre

8.

Des „Ursus" neueste Kritik

[illegible] der Mann zur Kritik geschickt, den nicht
[illegible] Herz [illegible], und er weiß
Den Lauf recht treu [illegible] der [illegible]:
Den [illegible] Vorurtheil nicht [illegible] und
Recht [illegible] mit der Gelehrsamkeit
Geschmack und mit Gelehrtheit
Aufrichtigkeit verknüpft, den [illegible]

Bescheiden [illegible] der [illegible]
Die Fehler zeigt dem Freund' und [illegible]!
Des Freund's [illegible], des richtigen Geschmacks
Nicht Grenzen [illegible] der [illegible]
Mit Menschenkunde, der [illegible]
Im Umgang [illegible] nicht Stolz [illegible],
[illegible] (Freude ist's ihm) mit Gründen [illegible]

[illegible] mag Pope fragen. Wo ist der Mann? Selbst den Strengsten den Meister [illegible], die wissen, (wie ihn Dante nennt), selbst ihn darf man nicht nennen. [illegible] ist das Ideal und unerreichbar. Aber Unwillen erregt es, wenn sich der größere Theil unserer Kunstrichter eine Ehre daraus zu machen scheint, die gerad entgegengesetzte Richtung zu nehmen, wenn man Machtspruch statt Gründe, Tadelsucht, statt ruhiger Wägung und Beurtheilung des Lobenswürdigen und Tadelhaften, Wegwerfung statt [illegible] Zurechtweisung und alles dieses in leidenschaftlichem ungestümem, persiflirendem Ton gesagt findet. Furchtsucht ist es, Rache oft auch Eitelkeit, Empfindung eigner [illegible] Autorschaft, was die Feder solcher verkappten Kritiker führt.

Wohl zu thun ist doch wahrlich eben so wenig die Absicht des ächten Kunstrichters, als es die Absicht des Wundarztes ist. Schlimm genug, daß Wunden nicht ganz ohne Schmerz verbunden werden können. Kritik gleicht den Mitteln, welche die Arzneikunst mitunter aus den giftigsten Kräutern zusammensetzt. Sie sind [illegible], können aber kaum nicht mit genug Behutsamkeit angewendet werden.

Man hat gut sagen: Was kümmert dich der Kritik, wenn du überzeugt bist, daß sie schlecht ist? Der [illegible] Tadel, sagte Racine, hat nicht mehr gekränkt, als die schmeichelhaftesten Urtheile mir je Freude gemacht haben. Tiraboschi fühlte dies. „Hierdurch" rufe er, „zittert, des Dichters Lorbeer zu berühren er möchte welken." Wohl ihr! wißt ihr aber Männer von anerkannten Verdienste [illegible], rufe Quintilian den Critikastern zu:

[illegible] durch [illegible]!" Im Gegentheil
[illegible] seinen Werth, er [illegible] nur dann die [illegible]
Sein Ruhm und Tadel bleibt ihm selber überlassen.

Der vollkommenste Kunstrichter ist sicher der bescheidenste. Er ist, wie Zimmermann so schön sagt, er ist wahrhaft wie die Magnetnadel, aber auch zitternd, wie sie. Und fordert ihn die Empfindung eines eindringenden falschen Geschmacks zu stärkeren Ausbrüchen auf, so ist es so viel möglich allgemein, so gleicht seine Kritik dem [illegible] Gewitter. Uns war nicht wohl, das sahen wir, und wußten nicht, warum. Da [illegible] der Sturm daher. Nun fühlen wir in der [illegible] Luft, daß es böse Dünste waren, die uns den Kopf einnahmen, und danken dem Sturme, wenn gleich unter seinem Flügelschlag unser [illegible] Hütchen bebete. [illegible] gleicht dem dörrenden Hauch des Sirocco. Siehe! der Weinstock war gesenkt in gutes Land, und er wuchs und streckte seine Reben aus, daß er gewässert werde. Wohl hätt' er können Zweige bringen und Frucht tragen und ein herrlicher Weinstock werden. Aber gerührt vom sengenden Ost, verdorrt er auf dem Platz seines Gewächses.

Correspondenz.

Riga im Mai 1842 *).

Seit dem Beginne des laufenden Theaterjahres hat die Thätigkeit bei unserer Oper wieder Vieles hervorgebracht, das der Beachtung der Kunstfreunde werth ist, und worüber ich gerne etwas ausführlicher gesprochen hätte, wenn mich nicht die große Entfernung von dem Centralpunkte des Vereins, so wie der Mangel an Zeit daran verhindert hätten. —

Unter den weiblichen Mitgliedern verdient nebst den schon früher erwähnten unserer Oper Demoiselle Angelika Köhler unsere besondere Aufmerksamkeit. Eine so frische durchaus klangvolle und kräftige Stimme, die einen Umfang von c bis c hat, wie die ihrige, ist auch in der That keine gewöhnliche Erscheinung, und deshalb, so wie ihrer großen Jugend wegen, ist es Dem. Köhler auch gleich vom Anfange ihres Auftretens auf unserem Theater gelungen, sich die Gunst unsers nicht immer leicht zu befriedigenden Publikums zu erwerben und zu erhalten. Obgleich nun aber die öffentliche Anerkennung ein bedeutender Antrieb für den Künstler ist, so soll sie es doch nicht allein seyn, auf die er sein Urtheil über sich selbst gründet, denn unter den Zuhörern schreit Mancher, der nur aus persönlicher Zuneigung applaudiren, und Andere thun dieß wieder aus Gefälligkeit für diese, und noch Andere klatschen in die Hände, weil sie durch das allgemeine Beispiel dazu gereizt werden. Daher haben wir Dem. Köhler oft schon mit stürmischem Applaus, ja sogar mit Hervorruf beehrt gesehen, wo sie eigentlich nur Mittelmäßiges leistete. Es thut uns um so mehr leid, ein so bedeutendes Talent durch unzeitigen Beifall irre geführt zu sehn, da wir Dem. Köhler persönlich achten und völlig überzeugt sind, daß sie bei einer zweckmäßigen Anleitung, und einer dadurch noch zu erwerbenden guten Schule mit der Zeit in die Reihe der besten Sängerinnen treten könnte. — Nächst ihr wurde auch ihr Vater, Herr Köhler, für erste Tenorpartien engagirt. — Eine sehr erfreuliche Erscheinung unter den aufkeimenden Talenten ist der hohe Tenor, Herr Meirius, der mit einer biegsamen angenehmen und überhaupt seltenen Stimme eine sehr gute Methode verbindet, die er sich bei seinem vortrefflichen Lehrer, Herrn Stümer zu Berlin, erwarb, und welche er noch durch eigenen Fleiß immer mehr auszubilden sucht. Wenn sich Herr Meirius durch zu großes Selbstgefühl nicht irre führen läßt, und in rastlosem Bestreben das Beispiel guter, erfahrener Sänger nachzuahmen dabei auch mehr Beweglichkeit in seinen Darstellungen zu erlangen sucht, so kann er sicher darauf rechnen, daß man ihn auf jeder wohleingerichteten Bühne gerne sehn und hören wird.

Von den ältern Opern wurde „Ferdinand Cortez“ von Spontini neu in Scene gesetzt und von allen Seiten mit großem Eifer aufgeführt, aber ohne den gehofften Erfolg. Viel mehr gefiel Donizetti's „Belisario“, obgleich die erste Aufführung davon nicht zu unsern besten gehörte. — Allgemein gespannt war man auf die neue Oper „Das Banner von England“, von unserm Capellmeister, Hrn. Dorn, welche er im Laufe des Monats October zu seinem Benefice gab. Wenn auch nicht zu leugnen ist, daß Hr. Dorn damit einen neuen Beweis seiner vielseitig musikalischen Bildung lieferte, so kann man doch die Mängel dabei nicht übersehen, da sie es sind, die gleich bei der ersten Aufführung der Oper das darin enthaltene Gute und Lobenswerthe so sehr verdunkelten, daß der Beifall des Publikums nur sehr sparsam gespendet wurde. Hr. Dorn gehört ganz der neuern Schule an, die das Einfache und Natürliche verschmäht, und deren eine seltsame, gesuchte Richtung folgt, deren Resultate jedoch erst die Nachwelt genau erkennen und beurtheilen wird. Daher finden wir auch im „Banner von England“ so Vieles, das bloß der Verstand erdachte, ohne daß das Gemüth den nöthigen Antheil daran hatte. Melodische Sätze giebt es nur wenige, und diesen fehlt es auch dazu an Lieblichkeit, Eigenthümlichkeit und Einheit, denn wenn auch der deutsche Charakter in der ganzen Oper nicht zu verkennen ist, so treffen wir doch im letzten Akt eine Bravour-Arie und ganz Russische Nummer. Dazu kommt noch die zu große Ausdehnung jeder einzelnen Nummer, und eine zu anhaltend rauschende das Gehör betäubende Instrumentation. Das Beste möchten die Chöre seyn, von denen einer schon vermittelst der Ouvertüre zu hören ist. Daß Hr. Dorn ein ausgezeichneter Harmoniker ist, hat er auch hier wieder bewährt, wie denn diese Oper in Bezug auf Technik weit vorzuziehen ist, als manches verzogenes Schooßkind italienischer Kunst mit seinen süßen, einförmigen Cadenzen und seinen endlosen Floskeln. Der zu langen Dauer wegen bei der ersten Aufführung mußte die Oper bei der zweiten bedeutend gekürzt werden, aber der Schaden war damit nicht gut zu machen. Das Haus blieb diesmal leer, und obgleich Hr. Dorn am Ende der Oper gerufen wurde, so war es doch bei der dritten, und vor der Hand letzten Aufführung nicht viel besser besetzt.

Unser zweiter Capellmeister, Hr. Tauwitz, machte uns ebenfalls bekannt mit seiner komischen Operette: „Bauer und Schmied“. Schade, daß auch darin das rechte Längenmaaß verfehlt wurde, und die Handlung des Ganzen zu einförmig war, denn ohne diese Fehler würde die recht hübsche und passende Musik gewiß so anerkannt worden seyn, wie sie es verdient. Aber auch diese Operette mußte erst bedeutend gekürzt werden, nachdem sie in ihrer ursprünglichen Form dem Publikum vorgeführt worden. Das darüber gefällte öffentliche Urtheil war indessen ausgesprochen, und dieses zu ändern ist schwerer, als eine neue Oper zu componiren, was Hr. Tauwitz bei seinem Dienstfleiße gewiß nicht lange unterlassen wird.

Im Monat December gab Hr. Lobiner ein Concert im Saale der sogen. Schwarzhäupter Gesellschaft, worin er mehrere seiner Compositionen zu Gehör brachte, unter welchen sich ein Concertino für die Violine besonders aus-

* Durch andere Berichte verdrängt. Anm. d. Red.

zeichnete. Edler Gesang, glänzende Passagen, so wie eine durchaus umsichtige anziehende Begleitung der Orchesterinstrumente, vereint mit der ganzen verständigen Anlage dieses Satzes: dies sind Zierden, die in unsern heutigen Compositionen nicht gewöhnlich sind, die aber in diesem Concertsatz wie liebliche Blumen, zu einem schönen Kranze gebunden, prangen, Ohr und Gemüth ergötzend — Gerne möchten wir die Herren Musikverleger auf diese interessante Composition aufmerksam machen, die gewiß jedem guten Violinspieler willkommen seyn würde. Hr. Löbmann wird sie gerne zur Herausgabe überlassen, da er dadurch aufgemuntert würde, sein Talent für derartige Compositionen auf eine ausgebreitetere, ehrenvollere Art zu bewähren, als es ihm in seinen jetzigen Verhältnissen gestattet ist. — Weniger ansprechend war ein aus einer von ihm componirten Oper, von Dem. Köhler und Hrn. Mertens recht gut gesungenes Duett, dem wahrscheinlich der Zusammenhang mit den übrigen Theilen der Oper fehlte, und gar nicht kriegerisch klang ans ein sogenannter Kriegerchor, in dessen Mitte ein Quartett für Männerstimmen ohne alle Begleitung herbor wird, das um so leerer erscheint, je stärker die vorhergehende und nachfolgende Orchestermusik wirkt. Ferner spielte Hr. Löbmann das bekannte Tremolo von Beriot, ein technisches Kunststückchen, worin das männlich-schöne Thema von den Variationen und Beethoven's Kreutzersonate in A-moll zur geschäftigen Coquette umgewandelt wird; dann zum Schlusse, doch schon mit ermüdeten Kräften und ziemlicher Unsicherheit ein Rondo über ein russisches Thema, ebenfalls von Beriot.

Späterhin gab Herr Dorpatzin Concert, so wie auch Hr. v. Lohse, Schüler des Hrn. Max Bohrer, unser erster und einziger Violoncellist. Dieser ließ sich mit mehreren gewählten Compositionen auf seinem schwierigen und gesangreichen Instrumente hören, dafür den erwünschten Beifall erntend und zwar daß ein paar seiner älteren Compositionen ausführen, und eine seiner Schülerinnen sehr schwierige Variationen von Chopin auf dem Pianoforte vortragen, denen sie jedoch nicht gewachsen war.

Und nun kam endlich der Monat März heran mit seiner merkwürdigen Erscheinung, die unter dem Namen Liszt aller Augen auf sich zog, und unsere ganze Stadt in eine Bewegung brachte, wie sie wohl seit Jahrzehnten nicht Statt gefunden haben möchte. Schon in dem sechs Meilen von hier entfernten, nach der preußischen Gränze zu gelegenen Mitau machte die Ankunft Liszt's so viel Aufsehen, daß das neugierige Publikum von allen Seiten herzuströmte. Unser Theater ward darauf in einen förmlichen Belagerungszustand versetzt. Drei Concerte, die Hr. Liszt in demselben gab, konnten zwar seinen Ruhm nicht vermehren, wohl aber diejenige Bewunderung erregen, die dem außergewöhnlichen Künstler überall zu Theil ward. Zum viertenmal spielte er noch in unserem eigenen Concerte, worin er das herrliche Concertstück von C. M. von Weber mit Orchesterbegleitung vortrug, das unter seinen Händen einen fast feenhaften Charakter annimmt, und den Kenner wie den Laien gleich mächtig anziehen muß. — Eine brillante Beigabe zu fast allen Concerten Liszt's war der stets reizende Gesang unserer Madame Hoffmann, die sich durch ihren Geschmack, reine Intonation und nichts zu wünschen übrig lassende Rundung und Deutlichkeit in den schwierigsten Coloraturen jederzeit einen Sturm von Beifall zu erringen wußte. In meinem Concerte sang sie ebenfalls auf eine bewunderungswürdige Art eine Arie von Rossini, Hr. Hoffmann mit Liszt's Begleitung den „Wanderer“ von F. Schubert, und ich selbst spielte das Concert in E-moll von David nebst der Fantasie über Thema aus Bellini's „Norma“ von Molique. —

Wenn ich nicht fürchten müßte, den Zweck dieses Berichtes zu verfehlen, so könnte ich noch viel von dem ganzen, obgleich nur kurzen Aufenthalt Liszt's in Riga erzählen. Nachrichten aus dem Privatleben eines Künstlers gehören aber mehr in dessen Biographie, als unter die Kunstnachrichten, und überdieß ist bereits aus dem par excellence geistreichen Berlin so viel über diesen Meister geschrieben worden, daß es sich an der Geduld des Publikums versündigen hieße, wollte man dergleichen noch mehr thun. Auch in den hiesigen Zeitungen entdeckte man ganz ansehnliche Artikel über Liszt, worin besonders der eine auf die unzweideutigste Weise die Möglichkeit beurkundete, daß man mit gar vielen und gelehrten Worten — Nichts sagen könne.

Im April wurde auf unserer Bühne zum erstenmal Rossini's „Wilhelm Tell“ unter dem Namen „Karl der Kühne“ aufgeführt. Hr. Günther, der sie zu seinem Benefiz gab, sang die Titelrolle, die in Rudolph Dorpergagel umgeändert war, die Hedwig, Mad. Lawrenz; Wilhelm, Dem. Köhler; Melchthal, Hr. Busse; Ernold, Hr. Hoffmann, Walter Fürst, Hr. Ziegler; Leuthold, Hr. Minde, Karl der Kühne (Geßler), Hr. Herbort, Bruno Campo Basso (Rudenz), Hr. Schmidt, Gräfin Mathilde, Mad. Hoffmann, ein Fischer, Hr. Mertens. Sowohl Haupt- als Nebenrollen wurden mit seltener Präcision gesungen, und Chöre sammt Orchester wirkten dabei so eifrig, daß man die ganze Aufführung dieser schönen Oper nicht nur eine der besten auf unserem Theater nennen kann, sondern daß man auch ohne Unmaßung die Behauptung aussprechen darf, daß in diesem Grade von Vollkommenheit nur wenige Theater Deutschlands eine solche Oper dem Publikum vorzuführen im Stande sind. Der erste und zweite Akt wurden auch mit Begeisterung aufgenommen, die sich jedoch in den beiden letzten so sehr verminderte, daß am Schlusse nur der sonst und mit Recht beliebte Beneficiant von einzelnen Stimmen dies gerufen wurde, was um so befremdender war, da man sonst schon mit mittelmäßige Leistungen mit Hervorruf zu belohnen pflegt.

Von Symphonien wurden während des verflossenen Winters nur die Eroica und die in A-dur von Beethoven von dem Theater-Orchester und zwar recht lobenswerth aufgeführt. Leider aber war die Theilnahme der Anwesenden so gering, daß dabei jedesmal eine laute, höchst störende Conversation stattfand, die das brave Orchester nach jedem Satze mit schwerem Applaus erwiederte. Das sind die Früchte unsers Zeitgeistes! Die bevorzugte,

rungswürdigsten, erhabensten Werke unsers größten Meister gehn unbemerkt vorüber, während alberne Etuden, Campanellen, Reminiscenzen und sonstige Melangen auf dem beliebten Pianoforte vorgetragen, mit unbezwungener Lust angehört, und, sind Hände und Finger nur recht flink dabei, noch mehr angestaunt werden. Unsre reisenden Künstler mögen sich in mancher Hinsicht große Verdienste erwerben — auf die allgemeine Kunstbildung aber haben sie gewiß keinen Einfluß, wenigstens keinen günstigen. Ueberhaupt zeigt sich auch in der Musik die vorherrschende Richtung unsers Jahrhunderts auf — Mechanik, eben so gut, wie auf Eisenbahnen, Schiffen und Fabriken. Leute, die noch keinen ganzen von einem halben Tone unterscheiden können, und denen es oft an den natürlichsten Vorkenntnissen in der Musik fehlt, sieht man oft künstliche Tonstücke ausführen, in deren ersten Takten sie schon ihre Unwissenheit und Geschmacklosigkeit verrathen, und wobei sie ihre mit vieler Mühe geläufiger gemachten Finger auf den gedultigen Tasten hin und her tanzen lassen. Das Schlimmste bei der Sache entsteht aber erst dann, wenn solche Menschen ihre mehrjährige Uebung in der musikalischen Mechanik bändigen, und sich dann Urtheile über Kunstwerke und Kunstleistungen auszusprechen für berechtigt halten, die ihnen immer ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Aber wie viel muß man nicht lernen, versuchen und ausüben, wie viel Prüfungen nicht mit sich und Andern anstellen, bevor man zu einem klaren Bewußtseyn in der Kunst gelangt, ohne welchem es eine wahre Vermessenheit ist, darüber etwas mit flachen Worten bestimmen zu wollen!

In der Charwoche wurde zum Besten der Musiker-Witwen und Waisen das Requiem von Mozart in der schönen Sanct Peters-Kirche aufgeführt, wobei der Chor von den Mitgliedern des Singvereins, die Soli's aber von mehreren Mitgliedern der Oper gesungen wurden. Das Orchester aber ward durch die Mitwirkung mehrerer Dilettanten verstärkt. Hr. Dorn leitete das Ganze mit fester Hand, so daß Diejenigen, die sich unter dem zahlreich versammelten Publikum nicht eben daran erbauen mochten, sich doch wenigstens an der richtigen Zusammenwirkung aller Mitwirkenden ergötzen konnten. — Auch in der katholischen Kirche wurde am Ostersonntage Haydn's sogenannte Mariazeller-Messe auf Veranstaltung des Hrn. Theaterdirektors Hoffmann aufgeführt.

Durch den unglücklichen Brand von Hamburg wurde die Direktion des Theaters bewogen, eine eigne Vorstellung zu geben, deren bedeutender Ertrag (über eintausend [illegible] Thaler) zur allgemeinen Vertheilung unter die armen Bewohner Hamburgs sogleich übersendet wurde. Desgleichen bestimmte auch Hr. Capellmeister Dorn den Ertrag eines von dem Singvereine und dem Theaterorchester bereitwillig unterstützten Concerts für die bei dem Brande Hamburgs verunglückten Musiker.

Allgemeines Aufsehen erregt hier H. T. „Persönliches“, das er als Ortsteil Antwort auf die Bemerkungen, welche wir von hier, theils in der Leipziger allg. mus. Zeitung, theils in diesen Jahrbüchern auf seine Reiseberichte geben, in die erwähnte mus. Zeitung im Monat Januar d. J. einrücken ließ. Wäre es der Mühe werth, sich mit einem Manne wie H. T. in einen Streit einzulassen, oder dessen boshaftige Ansichten zu widerlegen, so hätte ich es schon längst gethan. Ich gestehe es aber gern, daß ich mich mit einem so großartigen Kämpfer auf dem Felde der Bosheit und der Lüge, wie H. T., nicht zu messen wage, weshalb ich auch Alles unerwidert lassen werde, was H. T. in Zukunft noch etwa gegen mich oder meinen Schwager, den Hrn. Theaterdirektor Hoffmann, sagen könnte. Wäre H. T. im Stande, ein unbefangenes Urtheil zu fällen, und sein Eigendünkel nicht so bedeutend größer als sein Verstand, so müßte er mir sich selbst errathen, und er würde wohlweislich unterlassen haben, unsere Erwiderungen auf seine Reiseberichte auf die bekannte, schmähliche Weise zu beantworten, weil gerade Niemand mehr, als er, die Wahrheit unserer Bemerkungen erkennen konnte. Sein ganzes Thun und Treiben zu fassen oder zu beklagen, dazu gehört ein Denkungsart wie die seinige; hoffentlich aber wird es kein Ehrenmann seyn, der, wie er sich schmeichelt, sie mit ihm theilt, und noch weniger seine Verfolgung vor dem Tribunal der Vernunft und der Rechtlichkeit zu übernehmen die Geschicklichkeit haben wird. Uebrigens wünschen wir allen Redaktionen Glück, die H. T. mit seinen Correspondenz-Artikeln anmuthigt, so wie dem Publikum die nöthige Selbstverläugnung, vor welchem er, der nur von sich hören, in die Fußstapfen eines Schneider-Devrient getreten ist, seine wohlklingende Stimme erheben läßt.

Feigerle.

Feuilleton.

Joseph Haydn und sein Orchester in Esterhaz.

In der zweiten Hälfte des in den Annalen der Weltgeschichte so glorreich dastehenden achtzehnten Jahrhunderts war das Schloß Esterhaz, gelegen südlich vom Neusiedlersee, weit und breit berühmt. Erbaut durch den prachtliebenden und kunstsinnigen Fürsten Niklaus Esterhazy war es bestimmt, die blühendste Sommerresidenz dieses warmen Gönners der Kunst zu werden. Die äußere Anlage und Schönheit des Schlosses wurde jedoch weit durch den mehr als fürstlichen Glanz im Innern, durch den Glanz der goldschimmernden Gemächer und des reichsten kostbarsten Ameublements übertroffen. Was Malerhände Schönes und Herrliches auf die Leinwand zauberten, [illegible] man hier entzückt an den Wänden; was verschiedene Künstler Reizendes und Geschmackvolles verfertigten, stand in zahlreichen Gemächern aufgestellt und forderte durch seine Pracht und Zierlichkeit zur Bewunderung heraus. In der Nähe des Schlosses und ganz frei erhob sich das Theater. Der Schloßpark, mit zahlreichen Lustorten, Springbrunnen und Statuen geschmückt, war im großartigsten französischen Style angelegt. Ueberhaupt athmete daselbst noch Alles den Ton und Geschmack des großen Jahrhunderts in Frankreich, der, obgleich im Mutterlande damals bereits im Sinken begriffen, hier ein neues Asyl zwar beschränkter aber concentrirter Ehrfurcht finden sollte.

Dieser Ruf entlockte eine zahlreiche Dienerschaft und ein glänzender Hofstaat. Kein Wunder also, daß sich die Kunde von des Schlosses Pracht und Herrlichkeit im ganzen Lande verbreitete und noch weit über das Land hinaus. Daher strömten es dort ein hohen und niedern Gästen, Fremdlingen und Neugierigen aller Art, welche mit wahrhaft fürstlicher Großmuth und Gastfreundschaft empfangen und aufgenommen wurden. Damals gab es keinen Reisenden in der Gegend, der Esterhaz unbesichtigt gelassen, und

den Kunst benöthigte Musik nicht mit geschäftigerer Zunge [illegible] verbreitet hätte. Kapellmeister [illegible] in seinem Wirkungskreise [illegible] der Geburt, des Fürsten und des Wirkungskreises. [illegible] die Kaiserin Königin Maria Theresia selbst, [illegible], verschmähte es nicht, mehrere Tage der Sommerfreuden in dem [illegible] Lustschlosse Esterhaz zu verweilen.

An einem Orte, wo es so viele Augenweide gab, sollte es auch dem Genuß des Ohres nicht an Ergötzung fehlen. Dafür sorgte ein ausgezeichnetes Orchester, ein Orchester, dirigirt von — Joseph Haydn.

Der Nimbus des Ruhmes umstrahlte Haydn's Stirne noch nicht, als er seinem durchlauchtigen Gönner zuerst vorgestellt wurde. Ein Name Haydn — [illegible] die Lösung des Orchesters für jedes harmonisch gestimmte Ohr — hatte damals noch keinen bedeutenden Klang; aber des Fürsten [illegible] Kennerblick erkannte sogleich, was Haydn schon damals verhieß, [illegible] oder ein Tonkünstler zu sein.

Wer einen bereits allgemein anerkannten, ruhmgekrönten Künstler glänzend empfängt und ihm alle Ehre erweist, thut viel. „Denn es ist vortheilhaft" sagt Goethe, „den Genius bewirthen;" wer aber ein erst werdendes Genie schon im zarten Keime erkennt und pflegt, und seine Blüthe vor dem Sturme bewahrt, vor dem Sturme, der schon so manche [illegible] Blüthe, die [illegible] Früchte herangereift wäre, abgeschüttelt hat — thut noch mehr.

„Esterhaz, wo ein Genie wandelte, ist Golgatha" sagt Heine. Aber die Tage, die Haydn in Esterhaz verlebte, waren Tage der Freude und der Lust. Der Fürst überschüttete ihn mit Gnaden, verwandte ihn zu seinem Capellmeister, stellte ihm Pferd und Wagen, und wenn ihm das Geld auch nicht gerade [illegible] wurde, wie heutzutage den Sängerinnen und [illegible], so hatte er doch [illegible] und Anstand lebend, mehr wollte Haydn nicht [illegible].

Joseph Haydn war nicht nur bewunderungswürdig als Künstler, er war auch (zwei Dinge, die nicht immer beisammen sind) höchst liebenswürdig als Mensch. In einem solchen Gemüthe konnte die Dankbarkeit nicht schlummern — und wenn der Fürst dem Talente des Künstlers einen glänzenden Schauplatz anwies, so öffnete nicht selten der Künstler dem Fürsten die ganze zauberische Welt seiner Harmonien.

Im Orchester fehlte es nicht an Virtuosen, aber der Presse standen damals noch keine großartigen Mittel zu Gebote, das Lob ihrer Leistungen schnell von einem Pole zum andern zu verbreiten. Es gab weder Schnellpressen noch Telegraphen, von Eisenbahnen ließ man sich auch nichts träumen, der Dampf war nicht weniger als erforscht und der Journalismus lag noch als [illegible] Kind in Windeln.

Glücklich Jeder, dem seine Leidenschaft zugleich Beruf ist. Haydn's glückliche Tage in Esterhaz wurden glückliche Jahre, er hatte eine schöne Welt nicht nur in sich, sondern auch um sich — — bis an dem [illegible] Horizont dieses heiteren Künstlerlebens doch endlich auch ein Gewitter heranzog.

Das Orchester wurde in der Folge bedeutend vermehrt und für das Theater eine italienische Operngesellschaft engagirt. Im Orchester sowohl als in der Oper gab es Künstler verschiedener Nationen, Deutsche, Italiener und Böhmen. Es konnte also an Eifersüchteleien nicht fehlen. Ueberhaupt ging es den [illegible] ein Gleiches [illegible] bekanntlich der Mensch bis zur guten Tage auch nicht [illegible] vertragen. Es ist wirklich [illegible] mit dem Menschen zu helfen, im Glücke übermüthig [illegible] im Unglücke verzagt er [illegible] auf der gepriesenen Mittelstraße [illegible] wandelt er [illegible].

Haydn vermochte wohl Harmonie in den Gesang dieser Leute hineinzubringen, aber Harmonie in die Melodien ihrer Leidenschaften zu bringen, das stand nicht bei ihm. So lange der Takt [illegible] schwebte, mochte freilich alles bestens zusammen stimmen, kaum aber legte er [illegible] aus der Hand, so fuhren sich [illegible] in die Haare [illegible] Harmonien [illegible]. Vater Haydn bekam bald schwere Noth mit dem Völkchen.

Die Plänkeleien [illegible] nicht [illegible] und [illegible] bahnten sich den Weg selbst bis zu dem Fürsten. Der Fürst [illegible] mit dieser langen Geduld, [illegible] zuletzt aber auch das [illegible], beschloß er die Unbändigen zu entlassen, und bedeutete sie, sich ein anderes Unterkommen zu suchen.

Der Mensch kommt manchmal zur Vernunft im Leben, aber gewöhnlich dann erst, wenn es zu spät ist. So auch hier. Es war keiner unter ihnen, dem sein bisheriges Betragen jetzt nicht völlig eingeleuchtet hätte. Aber all [illegible] Stolz des Augenblicks. Alle bestürmten Haydn, durch seinen Einfluß die [illegible] abzuwenden, der [illegible].

Haydn, [illegible] für die gesetzliche [illegible] der Hand des Fürsten auch Lorbeer — welche er im Falle einer wirklich eintretenden Katastrophe schon damals begeben hätte — [illegible], nahm sich dennoch der Sache seines Orchesters an. Er [illegible] — aber der Fürst schien unerschütterlich in seinem Entschlusse, und als Haydn sich auf dem gewöhnlichen Wege der Bitte und Ueberredung nichts ausrichtete, kam er auf ein anderes Mittel. Noch war ihm eine andere Sprache verblieben, zu den Herzen der Menschen zu reden; oft schon bediente er sich dieser Sprache mit dem glänzendsten Erfolge, und auch diesmal baute er auf sie seine ganze Hoffnung. Er erbat sich von dem Fürsten die einzige Gnade, sich mit seinem Orchester noch einmal vor ihm hören lassen zu dürfen. Eine Bitte, die der Fürst nicht abschlagen konnte oder wollte.

Nun setzte sich Haydn hin und schrieb eine Symphonie eigens für diesen Zweck. Die Symphonie wurde einstudirt, [illegible] aber ertheilte Haydn jedem der Mitwirkenden noch insbesondere eine Unterweisung für sein Verhalten während der Production, [illegible] das Orchester [illegible] heute zum letzten Mal zu entzücken war.

Der Fürst erschien nun in einem Kreise hoher Gäste im glänzend erleuchteten Concertsaale. Haydn gibt das Zeichen — die Symphonie beginnt. —

Die Gemüther der Zuhörer waren von verschiedenen Gefühlen bewegt, denn es war Allen unter ihnen, die es nicht tief betrübte, daß eine so ausgezeichnete Künstlergesellschaft zerstreut und Esterhaz seines schönsten Schmuckes beraubt werden sollte. Die Symphonie nährte diese ihre Stimmung. Haydn begnügte sich nicht, das Ohr zu kitzeln, er findet immer den Weg vom Ohr in das Herz, und [illegible] die zartesten, tiefsten Gefühle, die im [illegible] Conflikt mit der Welt fast ersterben, aus dem tiefsten Hintergrunde des menschlichen Herzens hervorzulocken, das wissen die gebildeten Leser.

Die Symphonie währte fort und bewegte die Gemüther der Zuhörer auf den Wellen der Gefühle auf und nieder — aber siehe da: Der erste Oboist und der zweite Hornist erheben sich jetzt von ihren Sitzen, löschen ihre Lichter aus und treten mit einer tiefen Verbeugung [illegible] ab. Das übrige Orchester aber läßt sich hierdurch nicht im mindesten stören, sondern setzt die Symphonie fort. Die Zuhörer wissen noch nicht, was dies eigentlich zu bedeuten habe; [illegible] Die Symphonie wird auch durch den Austritt der [illegible] nicht unterbrochen — [illegible]. Nun löscht auch der zweite Oboist sein Licht aus und macht einen [illegible]. Die Symphonie spielt nichtsdestoweniger fort. Jetzt ergreift auch den ersten Hornisten dasselbe Schicksal, er löscht mit traurigen Mienen sein Licht aus und schleicht sich davon. — Die Sache erregt bereits die gespannteste Aufmerksamkeit aller Zuhörer, und der Fürst — [illegible]. — Alles überzeugte sich von einer höchst [illegible] Ton.

Durch den [illegible] im Hintergrunde stellten die Streichinstrumente noch frisch [illegible] und Haydn [illegible] durch [illegible] Dirigiren, in ihrer Anhänglichkeit zu ermuntern. Aber auch [illegible] jetzt wird der erste Geiger ein Verräther — er löscht sein Licht aus, macht ein höchst melancholisches Compliment, und tritt bedächtig

ab. Plötzlich durch den Abfall des Letzteren eine sehr merkliche Lücke im Künstlerchore entsteht, so thun doch noch das Violoncell, die Viola und die zweiten Violinisten das Ihrige. Wird sich ihre Treue bewähren? Leider nun... Der Violoncellist, von dem schlimmen Beispiel seines Nachbars, des Primus, hingerissen, löscht gleichfalls sein Licht aus, und führt sich ab. Jetzt lachen nur noch die Violinen aus der Heiterkeit [illegible], und machen eine eigenthümliche Musik.

Sie entwickeln noch eine Weile die Symphonie, da führt plötzlich der Geist des Verraths in sämmtliche Violinisten. Sie löschen ihre Lichter aus und gehen davon.

> Von all' dem rauschenden Vereine
> Wer harrt bei Haydn liebend aus?
> Wer geht ihm tröstend noch zur Seite?

Der Bratschist! Er entwickelt die letzten Töne der hinsterbenden Symphonie.

Hier wurde Alles unruhig. Nur mit Mühe enthielt man sich, dem Befehlen der Unterhaltung und des Gekannten Worte zu geben, — als aber jetzt auch der Bratschist sein Licht auslöscht, mit kläglicher Miene vom Kapellmeister geht und Vater Haydn von allen seinen Treuen verlassen allein dasteht — — da hielt man nicht länger an sich. Man sprang auf und umarmte Haydn, der Saal erschallte von stürmischem Beifall. Der Fürst lachte gleich auf den genialen Meister zu und versicherte ihm zur großen Freude allen Versammelten, daß er sich von ihm nicht trennen, seine Orchester aber auch ferner beibehalten wolle. — —

Was eine Menge Dirnen, Gönnerschaften und eine Fluth von Mißbräuchen im sentimentalischen Zeitgeschmack abgestellt, erhält vermuthlich, daß dem mit ein genialen Einfall. Aber das ist eben das Wesentliche im Genie, daß es da noch Kraft zu schaffen weiß, wo gewöhnliche Sterbliche zu scheitern glauben.

Der Fürst erhielt bis zu seinem Tode (1790) Haydn und sein Orchester bei. Viele Symphonien, Quartette und Kirchen-Compositionen verdanken wir dieser Epoche. Die Schöpfung und die Jahreszeiten entstanden später. Es ist überhaupt merkwürdig, daß Haydn diejenigen seiner Werke, welche die Welt am meisten bewundert, im höhern Alter schuf. Zu mehr sich steigernden Fülle Haydn's der Erde zuneigte, desto schöner, desto erhabener schwang sich sein Genius himmelan.

Noch italienische Opern schrieb Haydn in Esterhaz, wovon jedoch ein großer Theil eines Tages ein Raub der Flammen wurde. Wenn Mittelmäßiges zu Grunde geht, so ist das Schade kaum, denn das Mittelmäßige in der Kunst erzeugt sich täglich hundertfach wieder, aber die verlornen gegangenen Ideen eines großen Genius fallen ins Bodenlose, und sind unersetzlich zu holen.

Nach dem allgemein betrauerten Tode des Fürsten ging Haydn nach England. Der Fürst vermachte ihm in seinem letzten Willen eine lebenslängliche ansehnliche Leibrente. Die neuen Anerbietungen des Fürsten bewogen ihn [illegible] andere wollte er ein Jahr wechseln den Ort. Da wurde es stiller in Esterhaz, und obgleich noch immer sehr merkwürdig und sehenswerth, ist doch manches dort erloschen, was damals in frischerer Blüthe stand. Aber noch schmücken Haydn's Tonwerke alle Herzen und beweisen das unsterbliche Leben und Wirken des edlen Künstlers.

Kleine Zeitung.

München, 5. Juli. Es befindet sich darauf die Mitglieder des Comité's für die Feier der Enthüllung des Mozart-Denkmals in Salzburg in unserer Stadt, um mit den hiesigen Notabilitäten der Tonkunst Rücksprache über die Anordnung zweier Festtage, dem am 4., 5. und 6. Sept. stattfinden soll, zu nehmen und dieselben zum Theilnehmen aufzufordern. Bei der kirchlichen Feier sollen nun folgende Werke des hochgefeierten Meisters und sein berühmtes Requiem, dann in zwei zu veranstaltenden Concerten gleichfalls Werke seines unsterblichen Genius zur Aufführung kommen. Der Schöpfer bei der Enthüllung des Denkmals ist von Mozart's Sohn vorgeschlagen. Die Hofkapellmeister Franz Lachner, v. Neukomm und Jsell werden sich in der Leitung der musikalischen Theile der Festes theilen, eben so werden die Sängerinnen von Hasselt-Barth und Gödl-Heinefetter, so wie die Sänger Staudigl und Schwemer, dann mehrere der vorzüglichsten Virtuosen unseres Hoforchesters zur Verherrlichung desselben mitwirken.

Augsburg am 27. Juni. Der Hamburger Brand hat, was die vorgeschrittenen Jahrzeit ungeachtet, reges Leben in unser Kunstleben gebracht, indem bis heute nicht weniger als zwei Concerte und drei Theatervorstellungen zum Besten der Unglücklichen stattfanden. Das erste Concert veranstaltete unsere [illegible] Liedertafel in Gemeinschaft mit den Dilettanten und einigen Kunstfreunden Bantsch und Kral im goldenen Saale des Rathhauses. Es wurde dabei von ungefähr 200 Mitwirkenden Haydn's „Schöpfung" aufgeführt, und zwar in vortrefflicher Weise. Das zweite gaben mehrere Münchner Künstler, als Bärmann sen. und jun., Moralt sen., Knappe u. a. unter Unterstützung hiesiger Dilettanten. Die erste Theatervorstellung war ein Schauspiel. Die zweite brachte den ersten Akt des Kreutzers „Nachtlager" und das [illegible] des Lachners „Catharina Cornaro" mit Ballet. Lachner mit mehreren andern Münchner Künstlern gegenwärtig, übrig als selbst und erfreut noch dem Theater eine glänzende Ernte. Das dritte — Dreizehn's Liederspiel, ebenfalls von den Mitgliedern der Münchner Oper und Kapelle und unter Lachners Direktion.

Heidelberg den 12. Juli. Das diesjährige Musikfest hat heute vom herrlichsten Wetter begünstigt und zahlreich besucht, stattgefunden. Nirgends sonst fühlt wieder das Antheil uns, daß eigentlich ein imposanteres Lokal für ein solches Fest sey als die majestätischen Ruinen dieses großartigen Schlosses, umgeben von der reizendsten Schönheiten der Natur. Läßt auch Haydn's „Schöpfung" eine schönem Wirkung zu, so hat dadurch die Bildung gerade an diesem Orte noch gewaltigen sein müssen, immer doch die Aufführung, wie man dennoch erwarten mag, gelungen und im Allgemeinen überall [illegible]. Namentlich gilt dies von der Parthie des Gabriel, welche Demois. Kapiten von Frankfurt mit so viel Kunstfertigkeit als tiefem Gefühl vortrug, so wie des Raphael und des Adam, welche beide Hr. Lutz von Mannheim sehr schön sang. Letzteres wurde [illegible] der laute Beifall des zahlreichen Publikums zu Theil, daß es den wunderschönen und malerischen Gruppen die weiten Räume des Schloßhofes und der benachbarten Plätze, Fenster und Gallerien des mit Fahnen und Guirlanden festlich geschmückten Ruine füllte. Auch Darmstädter Kunstfreunde, namentlich ausgezeichnete Mitglieder der Großherzoglichen Hofkapelle, wirkten wieder thätig zum glücklichen Gelingen des Ganzen mit, und besonders interessant war es mit, den trefflichen Sänger R. Kraus [illegible] Instrumente gerade an diesem klassischen Orte der gewaltigen Töne entlocken zu hören, welche einst Gesänge von Haydn's herrlichem Werke so meisterlich verherrlichten, über die Zuhörer in jubelndem Entzücken erheben. Dank dem Heidelberger Musikvereine, dessen wackerem Dirigenten Hrn. Pelisch, und allen Mitwirkenden für diesen hohen Genuß.

Rotterdam am 12. Juli. Am 7. d. fand hier das Allgemeine Musikfest des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst statt in dem Concert-Saale im Haag. 250 Sänger und Sängerinnen und 130 Instrumentisten bildeten das Orchester. Dirigent war Herr J. H. Lübeck, Vorsteher Mitglied des Vereins. Am ersten Tage hörte man Concert-Ouverture Nr. von J. B. van Bree, und der Israel in Aegypten von Händel. Am zweiten die Fest-Ouverture von Beethoven Op. 124, die Psalm von J. H. Lübeck und die Sinfonie-Cantate von Mendelssohn-Bartholdy. Unter den Solo's entwickelten sich besonders Talente von Bunnicke, Bogaan (eine Debütantin) und Bunge. Trotz dem Fest von hohem glänzendem ganz vollständig war der Saal beseht mit der Schönen und Hohen von allen den Städten, wo Mitglieder des Vereins sind. Und erst dann wurde die Elite was Höheres sehr Bewunderung dieser Chor that, es ging Alles für uns belebig — S. M. der König machte solche Worte dem Fest bei, und beauftragte auch Kohle des Pfalms dem Herrn am Ruder und Dirigent mit dem Ritter-Orden des Niederländischen Löwens. Wir herrlicher Beweis, daß die hohe Regierung auch die bis jetzt bei uns vergessene Tonkunst Ehren und Preis werth achtet. Man denke an das Bevorzugen des.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 31. 4. August 1842.

Schechner und Sontag.

Wie Sie mich, verehrtester Herr Redakteur[1] zu versichern die Gefälligkeit hatten, fand die Skizze, welche ich, mit einigen Lebensnachrichten untermischt, von der bisherigen Wirksamkeit und der künstlerischen Bedeutung der Sängerin Schröder-Devrient zu entwerfen und meiner letzten Correspondenz aus hier aus. einzuverleiben mir erlaubte, Theilnahme, anderer Seits wird der Behauptung nicht widersprochen, daß der schöne Sängerstern, welcher mit Anfang des laufenden Jahrhunderts über Deutschland und die deutsche Kunst aufzugehen versprach oder wirklich auch aufging, jetzt schon wieder um ein Erkleckliches sich zu verdunkeln angefangen hat: so darf ich denn wohl auf ein nicht geringeres Interesse hoffen, wenn ich im Folgendem versuche, eine (so zu sagen und wenn ich mich dessen rühmen kann) kunstpragmatische Geschichte aus des beiden bis jetzt im heutigen Jahrhundert gelebten größten und für ihr Geschlecht [illegible] allein den Centralpunkt jenes Sterns bildenden deutschen Sängerinnen zu entwerfen. Sind doch dergleichen Bilder und Darlegungen, außer der Unterhaltung, die sie jedem Kunstfreunde an und für sich schon bieten, auch die besten und sichersten Haltpunkte für Urtheil und Bildung und sowohl dessen, der zu gleichem Berufe sich bestimmt fühlt und heranstrebt, als dessen, dem die Beachtung dieses Berufs eine der freudigsten Pflege des in Formen aller Art eingefesselten Staats- und Gesellschafts-Lebens abgiebt.

Nanette Schechner-Waagen war geboren zu München im Jahre 1806. Ihre äußeren Lebensumstände sind, wie fast bei allen Künstlern, wenig bedeutend, wir wollen sie nur in aller Kürze anführen, um nachher bei der persönlichen und geistigen Erscheinung und deren Einwirkungen auf die Zeit länger zu verweilen. — Die Eltern Nanette Schechners waren redliche, wenig bemittelte Bürger zu München; sie hatte viele Geschwister, weshalb auf ihre Erziehung nicht diejenige Sorgfalt verwendet werden konnte, welche den edlen Stoff zu seiner reinsten Vollendung geführt hätte. Vielleicht blieb ihr dafür eine desto frischere Naturkraft. — Den ersten Unterricht im Gesang und Clavierspiel erhielt sie von einem Schauspieler Namens Weber. Späterhin trat sie in das Chorpersonal der italienischen Oper ein, wo sich ihre herrliche Stimme bald bemerkbar machte. Den ersten entschiedenen Triumph feierte sie bei folgender Gelegenheit. Die berühmte italienische Sängerin Grassini kam nach München und wünschte in einzelnen Scenen der „Horatier und Curiatier" von Cimarosa aufzutreten. Es fehlte am Theater an einer Altsängerin für den Curiatio; die Choristin (!) Nanette Schechner wurde endlich dazu erwählt, und von der Grassini (die sich wohl genug über sich selbst täuschte, um eine Gefahr von dieser Nebenbuhlerin zu fürchten) genehmigt. Der Neid einiger unbedeutender Talente, die sich dabei übergangen glaubten, ferner die gehässigsten Gerüchte über die Anfängerin nach, sprach von anmaßlichem Betragen, Kabalen u. dergl., während die über ihre göttliche Gabe selbst noch [illegible] Künstlerin in verzagender Bescheidenheit und Angst zitterte. Die Stimmung wurde heftig gegen sie aufgeregt, wozu noch der Umstand beitrug, daß kurze Zeit zuvor die berühmte Sessi in einer der Partien mit größtem Glanz aufgetreten war, welcher sich jetzt eine Choristin, deren Namen noch Niemand gehört hatte, anmaßlich bemächtigt haben sollte. So wurde denn eine förmliche Kabale gegen sie angestiftet, und der Beschluß gefaßt, sie auszuzischen. Der eigene Vater mußte im Vorsaal des Theaters mehrere junge Leute sich zu diesem Zweck verabreden hören. Die junge Sängerin trat endlich auf, ihre edle Gestalt, die bescheidene Miene (die einen überaus sprechenden Charakter sanfter Redlichkeit und Weiblichkeit hatte), ihre schüchterne Haltung nahmen schon für sie ein, gegen die etwas gespreizte, anmaßliche Weise der schon alternden Grassini. Es war die Ungunst der Stimmung schon durch das bloße Erscheinen bedeutend gemildert worden und es wagte sich keine mißbilligende Stimme zu erheben. So wie aber die ersten Töne von der Lippe der Sängerin erklangen, war es, als ob ein elektrischer Funken alle Hörer getroffen, man horchte gespannt auf, Ueberraschung und Erstaunen wuchsen in jeder Minute, denn man sah ein Wunder sich vor Aller Augen begeben. Die Grassini selbst gerieth in Verwirrung, wurde befangen, verunglückte halb. Genug, die Anfängerin errang durch den blossen Wohllaut ihres göttlichen Organs den vollständigsten Sieg über die ausgebildete Meisterin, und die Hörer brachen in unbeschreiblichen Jubel des Beifalls aus. So hatte sich die zugedachte Schmach in den glänzendsten

Triumph verwandelte. Nur mit tiefster Rührung vermochte die Sängerin von diesem ersten Schritt auf ihrer Laufbahn, und den schönen Verheißungen, die sie an der Schwelle des Kunsttempels empfing, zu sprechen. — Ein Juwel dieser Art mußte der veredelnden Hand des Künstlers anvertraut werden, zur Schleifung und Fassung. Die Königin Caroline von Baiern — ihr Andenken sey dafür gesegnet — war es, welche sich der Ausbildung des jungen Talents auf's thätigste annahm. Sie ließ sie im Italienischen unterrichten, der Capellmeister Orlandi, und der ausgezeichnete Sänger Rauerni wurden ihre Gesanglehrer. — Die erste Rolle, in welcher sie hierauf auftrat, war die der Gräfin im „Figaro", sie riß Kenner durch den Adel des Vortrags und der Seele hin, doch München war nicht mehr der Ort, wo eine edlere Kunst wurzeln konnte, denn Alles huldigte dem verflachten Geschmack der neueren italienischen Musik zu. Welchem Ruf die Künstlerin folgte, als sie zwei Jahre darauf nach Wien ging, wissen wir nicht, so viel aber ist gewiß, daß dort ihre Sphäre eben so wenig war, falls sie nicht ein ganz anderes Feld des Gesanges bebauen wollte, als dasjenige, zu welchem sie eigentlich geboren war *). Die große Oper war in Wien für jenen Zeitpunkt verschollen, denn man besaß keine italienische feststehende Truppe, sondern nur die mittelmäßige Oper des Kärnthnerthor-Theaters war organisirt. Bekanntlich ist dasselbe keine Hofbühne, sondern nur Privatunternehmung mit gar keinem oder ganz geringem Zuschuß. Damals gab man die hergebrachten Rossinischen Opern daselbst (aber nicht einmal vollkommen, gleichzeitig mit im Jahr 1823 und 1824 unter Barbaja), mehr oder noch die neuern französischen Opern, wie Boieldieu's „weiße Dame", „die umgeworfenen Wagen", Aubers erste Produktionen u. s. w. Dies Alles konnte kein würdiges Feld für die mächtigen Gaben unserer Sängerin darbieten. Ein einziger Umstand mag dies beweisen. Sie wünschte in der Rolle der Leonore im „Fidelio" aufzutreten, doch der Unternehmer schlug es ihr aus dem Grunde ab, weil — wie er sagte — die Schröder einmal in dieser Oper gesungen habe, nachher Niemand dieselbe ohne sie würde hören wollen. Allerdings ein heroischer Grund hinsichtlich der Sängerin, aber ein desto kläglicherer in Beziehung zu der Kunst im Allgemeinen. —

Indessen hatte man in München doch gefühlt, was man an ihr verloren. Es wurden ihr Anerbietungen gemacht, und sie im Jahr 1827 vom Münchener Theater lebenslänglich für den Preis von 4000 Gulden und 1000 Gulden Pension engagirt. Wir hatten Gelegenheit, die Art und Weise, wie die äußeren Verhältnisse der Sängerin geleitet wurden, näher kennen zu lernen. Leider wirkte die beschränkteste Rücksicht und Kleinlichkeit der Lebensverhältnisse dabei ab, und bald machte ein verblendeter Eigennutz, bald ein gewisser dumpfer Eigensinn, untermischt mit wohlgemeinter aber sehr kleinbürgerlicher Gesinnung sich geltend. Der Eigennutz spannte die Saiten zu hoch, und verlor so, was ihm höchst Ansehnliches geboten wurde; andererseits griff er später in ängstlicher Besorgniß des Augenblicks zu, wo ein gewisses mäßiges Abwarten der Umstände, und eine wahrhaft richtige Schätzung des Werths unserer Künstlerin im Verhältniß zu den berühmtesten Europa's ihr viel größere, ja im Vergleich zu der Stellung in München unermeßliche Vortheile hätte verschaffen können. Denn von allen den Sängerinnen, die zu jener Zeit in Neapel, London, Paris gefeiert und mit Gold überschüttet wurden, war keine, deren Glanz nicht neben der leuchtenden Gestalt ihrer siegend hinreißenden Mittel farblos erblichen wäre. Die Catalani war eine erhabene Erinnerung, die Sontag ein liebreizendes Blumenstück, doch en miniature, wenigstens nur ein anmuthvolles Genrebild gegen die historische Gestalt der Schechner. Nur die Pasta mag in italienischer Weise das gewesen seyn, was die Schechner in deutscher war, aber nach dem Urtheil Derer, die sie beide in der Fülle ihrer Kraft gehört, an Gesangs-Mitteln unserer vaterländischen Künstlerin lange nicht gewachsen, dafür in plastischer Hinsicht überwiegend.

Das Jahr 1827 war das Jubeljahr des Gesanges zu nennen, und durch eine Combination von Umständen Berlin der Ort, wo es durch die größten Gesangstalente der Gesangskunst gefeiert wurde. Es befanden sich hier einige Monate hindurch an fremden Künstlerinnen, die Catalani, ein erlöschendes aber immer noch göttlich strahlendes Gestirn, die Schechner, in ihrer entwickeltsten Blüthe, die Heinefetter, in ihrer ersten Frische, noch nicht durch italienische Coloratur verdorben, und Madame Sessi, in der damals freilich auch schon die Gaben der Natur fast versagt, aber doch die einer vollendeten Kunst noch vorhanden waren. Von einheimischen Künstlerinnen fügte Berlin hinzu die Milder, zwar nicht mehr in der Periode des höchsten Glanzes ihrer Mittel, doch aber noch die größte Stimme Deutschlands, mit Ausnahme der Schechner, die Schulz, eine Sängerin von erstaunenswerther Fertigkeit und Sicherheit, die Seidler noch in glücklicher Fülle ihrer silberklaren Stimme, und ihren festlichen anmuthigen Gaben, daß sie eine nicht unwürdige Nebenbuhlerin der später hier zu erwähnenden Künstlerin, der allbezaubernden Sontag war. — Unter Allen hervorzuragen ist eine königliche Aufgabe, und diese löste Nanette Schechner, denn ihr Sieg über die Nebenbuhlerinnen dieses ganzen glänzenden Kreises war unzweifelhaft. — Dies für die späteren Leser, um ihnen einen Maaßstab für das, was die Sängerin war, zu geben. — Jetzt weiter in ihrer Geschichte. Von Wien nach München, wo sie sich für das Leben gebunden hatte, zurückkehrend, nahm sie ihren Weg über Berlin. Es war im Mai des Jahres 1827, als sie zuerst im

*) Aus einer Mittheilung im Morgenblatt, die, wenn wir nicht irren, Ludwig Rellstab über sie gemacht hat, glauben wir uns zu erinnern, daß ihr damals ihre Verbeugung den Vorschlag machte, sie für Zukunft zu engagiren. Jedenfalls wäre es besser gewesen, diesen anzunehmen, und mit einer Hand zu verlieren, wahrscheinlich sie zu verbannen, und sich ganz in dem glänzenden italienischen Stil auszubilden, als in der Halbheit des Wiener Unternehmens zu ganz unwürdigen Zwecke verbraucht, im ersten frischen Wachsthum des jungen Talents verkümmern zu lassen. Wehe Denen, die sie leiteten!

Emmeline in der „Schweizerfamilie“ auftrat. Noch hatte sie bei uns keinen Ruf; Wenige hatten Ludwig Rubert's Aufsatz im Morgenblatt gelesen, und am Ende eine Stimme macht so wenig berühmt, als eine Schwalbe den Sommer. Daher ließ die Ankündigung einer neuen Sängerin, von der man noch nichts gehört hatte (in der Probe hatte sie wohl absichtlich nur markirt) gleichgültig an dem schönen Sommertage, und das Theater blieb leer. Als aber wird der Vers dieses Aufsatzes das vergessen, was er an diesem Abend empfand und erlebte. Als die erste Scene Emmelinens beginnt, erscheint eine edle, hochgewachsene Gestalt, die schönen dunkeln Haarflechten fallen um den Nacken, ein braunes, klares Auge blickt uns an, frische volle Lippen, auf denen ein wehmüthiges Lächeln schwebt, verrathen Fülle der Jugend und Gesundheit, die Erscheinung, die so ganz das Bild des schwärmerischen Schweizermädchens giebt, erfüllt schon mit einem vertrauensvollen Behagen. Da öffnet sich die Lippe, wie vernehmen Töne, wie wir sie nie gehört, fragend sieht man einander an, der Glaube an ein Wunder ist nie so möglich, als das Wunder selbst, man zweifelt, traut sich selbst nicht — endlich fordert der Gesang am Schluß einen Aufschwung der Kraft, des zerreißenden Ausdrucks — da ist es, als ob ein zündender Blitz in alle Herzen schlägt, diese Töne haben uns mit elektrischer Gewalt getroffen, der angehaltene Athem der Brust macht sich gewaltsam frei, und die zuvor in gespannter Stille lauschende Schaar der Hörer bricht in einen Jubel des Beifalls aus, der Alles übertrifft und wie, trotz der rauschenden Triumphe, die eine Sontag täglich in unsern Mauern feierte, je erlebt haben. Ein fester Hand erregt diesen Sturm, denn nicht eine Hand bleibt müßig, zu der Macht der Sache hatte sich die der Ueberraschung gesellt, und, als habe man plötzlich, ungeahnt einen kostbaren Schatz gefunden — suche man es denn nicht? — mußte der Sturm der Freude laut tobend ausbrechen. — Der Akt ist geschlossen, Alles strömt heraus, Jeder will seinem bewundernden Staunen, seiner Entzückung weiter Luft machen, Jeder sucht den Andern, um ihm dem neuen Wunder zu erzählen. Man strömt vor das Opernhaus, die Spaziergänger fangen an, von dem Linden her in die Stadt zurückzukehren: eine Schaar von Wegelagerern hält sie auf, Jeder sucht, findet einen Bekannten, einen Freund, und zwingt ihn fast, mit hinein in das Opernhaus zu kommen, um eine Hälfte der Schweizerfamilie zu hören, der man längst überdrüssig geworden ist. So füllt sich das Haus während der Vorstellung mehr und mehr. Doch Keinem reut es, daß er sich bereden ließ, Allen reut es, einen Akt, ja einen Ton der Sängerin verloren zu haben. Der Jubel, wenn es möglich ist, steigt im stürmischen Hervorruf, ein Kranz, Kinderausgeladen Beifalls bezeichnet den Zeitpunkt dieses gewaltigen Sturmes der Entzückung, der sich Aller bemeistert hat. —

Noch heute, nach länger als fünfzehn Jahren, wo der Verf. dieser Zeilen dies niederschreibt, fesselt ihn jenes unbeschreibliche Gefühl der Erhebung, Bewunderung, des Schmerzes und Entzückens, des un-verhohlenen Aufjauchzens unter unwillkührlich hervordringenden Thränen als nachklingende Erinnerung an, das ihn damals ganz erfüllte, und nicht ihn allein, sondern Alle, Alle! — Die Triumphe der Sontag waren zu neun Zehntheilen die Ausbrüche schwärmender Gecken, von einem narrenhaften Enthusiasmus ergriffen, der sich hauptsächlich an der Persönlichkeit hielt, und den edlern Kunstsinn so der Erscheinung dieser Sängerin kaum ahnte. Die der Schechner dagegen waren naturell, sie wurden geschaffen durch die innere Weihe der Kunst, der edelsten, erhabensten Kunst, von der aller falsche Prunk äußerlichen Nimbusglanzes, jede Mitwirkung außerwesentlicher Umstände durchaus entfernt war. Und wie sie der Veranlassung angleich würdiger, so waren sie auch in der Erscheinung um eben so viel großartiger, hinreißender, sie verhielten sich wie Berauschung und Begeisterung.

Fünf und zwanzig solcher Siegesfeste beging Nanette Schechner in den wenigen Sommertagen, die sie bei uns zubrachte, und die die Blüthe und Spitze ihres ganzen Kunstlebens geworden sind. Denn hier zuerst wurde ihr ein wahrhaft würdiges Feld angewiesen. Gluck lebte noch auf unserer Bühne, Spontini's „Vestalin“ das erste große Aufgabe dar, zu welcher bis jetzt noch keine äußerliche Macht ausgereicht hatte (denn wie in allen Werken dieses Componisten, so sind auch hier äußere Mittel unumgänglich); „Fidelio“ forderte zu allem Großen Bestand, was in der edlen Natur der sämmtlichen Kunstgaben der Sängerin entwickelt werden konnte. Es sey erlaubt hier, da sich zu solcher Trauer und Wehmuth alles Lebendiges von der darstellenden Kunst beerben sahe, eine Skizze einziger Hauptrollen der Sängerin zu geben, deren malerische Wieder-Erscheinung am Kunsthimmel leider auch viel schneller erlosch, als jede andere. Die Mitlebenden, die sie gehört, werden jetzt schon immer Weniger, ihnen möge sich daran die Erinnerung neu erfrischen, den Nachkommen wollen wir überliefern, was schwaches Wort von der lebendigen Gestaltung des Schönen zu übertragen vermag.

Zuerst einige allgemeine Eigenschaften. Die Gestalt Nanette Schechner's war voll, hoch, doch ohne das Maaß zu überschreiten, eigentliche Anmuth fehlte ihr, doch ersetzte dies ein unbeschreiblicher Hauch keuscher Weiblichkeit, ein Ausstrahlen innerster Gemüthsanlagen. Ihre Züge, ohne schön zu seyn, drückten jede edle Bewegung der Brust, jede hohe Leidenschaft sprechend aus, um die frischen Lippen woben sich Züge der Lieblichkeit, Herzensandeutungen, welche die wahre Frauenzierde bilden. Nie sahen wir den Schmerz reiner, weiblicher, ergreifender dargestellt, als durch sie in der Scene der Iphigenia, wo sie die Wahl zwischen Pylades und Orest trifft. Wie diese mimischen und plastischen Gaben, so war ihr Spiel ein reiner Erguß ihrer edlen Natur, durch einen Trieb geleitet, beherrscht, nicht künstlerisch höher ausgebildet, aber auch durch keine Künstelei entstellt, der Wahrheit entfremdet. — Ihre Stimme — dafür hat die Sprache keine Worte. Dem Musiker kann ich den Umfang durch Noten bezeichnen, von g bis c, aber wie Klang, Macht, Reiz und Schmelz derselben malen? Ich kann nur sagen,

daß, mit Ausnahme der Catalani und der Milder, deren Stimme (die der Letztern) vielleicht eben so stark und weithallend, aber ohne alle jene unnennbaren geistigen Eigenschaften war, welche die der Schechner besessen, sich keine Singstimme, die ich jemals gehört, auch nur in den entferntesten Vergleich mit der ihrigen bringen ließ. In dem Gesangsjubeljahr 1827 aber, von dem ich rede, überragte die Schechner die beiden genannten Sängerinnen an frischer Kraft weit; zehn bis zwölf Jahre früher war meiner Erinnerung nach das Organ der Catalani noch um einen Grad mächtiger, namentlich metallener, doch war ihr davon nur ein beschränkteres Register und freilich wundervollen Thons geblieben, die indessen, wie alternde Stimmen pflegen, nur noch der Kraft, nicht immer mehr dem Verschmelzen, dem wärmeren Ausdruck, dem zarteren Hauch dienten.

Wer aber die Schechner nicht in diesem Jahr (oder vielleicht früher) gehört, sondern erst zwei Jahre später, der hat von ihrem Organ keinen Begriff gehabt, da der Unterschied nach zwei Jahren schon unermeßlich war, und später nur noch einzelne Anflüge jener ersten Herrlichkeit wiederkehrten. Wenn sie aber im Jahre 1827 in der „Schweizerfamilie“ in dem Kreis: „Ich bin ja so selig“ jene dem Schweizergesang nachgebildete Passagen sang, so glaubte man den tönenden Widerhall in den Thälern der Schweiz zu vernehmen, so erfüllte sich Alles mit vollen, reinen, göttlichen Tonströmen rings um ihn, und die Brust fühlte sich befreiet in der angeregten Entzückung. In der „Vestalin“ sang sie die Worte: „Er ist frei“ (das hohe g und a) so, daß die Gewalt der Thöne an den Wänden wiederzuklimmen schien. In dem Quartett des zweiten Akts des „Fidelio“ schlugen ihre Töne wie schmetternde Blitze ein, und wir sahen im eigentlichsten Sinn ist die Hörer zusammenbeben von dieser Erschütterung des Klanges, und doch übertönte sie sich fast noch durch das jubelnde Aufjauchzen in dem darauf folgenden Duett: O namenlose Freude! „Nichts bestand neben ihr“ Gubes's unsäglich, metallene Stimme der noch in seiner blühendsten Zeit den Eisenhut mit ihr sang, wurde tonlos dagegen, ja sein edler Ausdruck erschien matt und eher bedeutungslos, und nur Julie war die ächte Röwerin, die Tochter eines weltertheilenden, weltbeherrschenden Volks! — So war die Stimme der Schechner!“

Eine Reihe edler Gebilde hat sie in der Kunst an uns vorübergeführt. Ihr Gott verlieh ihr die Gabe des Spiels, in der Musik ging sie selbstbewußter, abwägend, einschneidend zu Werke. Da nun die musikalischen Gesichtspunkte großer Gesangspartien insgemein mit den dramatischen zusammenfallen (sie sollten es immer), so wurde sie von selbst auf eine meist richtige dramatische Gliederung geführt.

So war zuerst ihre Emmeline in der „Schweizerfamilie“ (eine Lieblingsrolle von ihr) durchaus ein Ganzes, von Naturwärme und Frische bis in die äußersten Fasern und Nerven erfüllt. Ihre Stimme wirkte am gewaltigsten in der oben angeführten Passage, wo sie dieselbe im Uebergefühl der Brust frei erschallen ließ, als solle sie Thal und Berg erfüllen, ihr Gesang wurde am schönsten im dritten Akt. Schwerlich giebt es ein Herz, was ruhig, ein Auge, was trocken geblieben wäre, bei den Worten: „Es ist seine Stimme!“

Ein Charakter aus ungleich höherer Sphäre war der der Leonore im „Fidelio“ jedoch verwandt mit der Emmeline durch die edle Natur der Weiblichkeit, die sie darin ausprägte. Ihr Spiel war in dieser Rolle ganz unberechnet, sie gab sich selbst, denn ihr künstlerisches Gemüth verschmolz ganz in dem Charakter. Es war der reine, unschuldige Glaube an die hohe Sittlichkeit Leonorens, der die Künstlerin durchdrang und (so wirkt überall der Glaube) Großes in ihr schuf, ohne Wissen darum. Im Gesang dagegen verfuhr sie mit dem klarsten Bewußtseyn. Im ersten Akt hielt sie das schönste Maaß ihrer Kräfte; nicht einmal in der Arie entfaltete sie dieselben ganz, wiewohl immer hinreichend, um dem höchsten Gefühle der Situation zu genügen. Dadurch entstand nun, bei Beethovens unsterblicher Schöpfung so unendlich wichtiges Hervortreten des Ganzen in der Musik; sie bildete eine tragende Säule für alle übrigen Stimmen, so daß sie sich ihr leicht anschmiegten, sich auf sie stützten, ohne durch ihr Uebergewicht vernichtet zu werden, wodurch das harmonische Gleichgewicht aller Musikstücke verloren gegangen wäre. Für dieses Maaßhalten haben wir ihr innerlich stets den wärmsten Dank gewußt. Im zweiten Akt aber, wo Leonore die Karyatide des ganzen Werks, aller Situationen wird, wo Beethoven sie mächtig emporragend in den Mittelpunkt des Ganzen, Alles beherrschend und leitend gestellt hat, da ergriff sie auch das Scepter ihrer Gewalt wie göttlich unbedingter Herrschaft (der einzige erträgliche Absolutismus) und herrschte als eine Königin in strahlendem Glanz, in leuchtender Hoheit. Nichts wird die seelenvollen Töne schildern, mit denen sie in dem Duett an der Gruft die Worte sang: „Ihr sollt ja nicht zu klagen haben“, Nichts den Adel ihres Schmuckes „Wer Du auch seyst, ich will Dich retten“, die Angst ihrer Bitte im Terzett: „Es ist ja bald um ihn gethan“ Nichts endlich die niederschmetternde Gewalt ihres Heroismus dem Mörder Pizarro gegenüber, das weinende Jauchzen der Gattin am Florestans Brust! — Die große Wilhelmine Schröder-Devrient schwang sich auf ähnliche Höhen durch plastische Darstellung und geistige Durchdringung des Charakters über den unmittelbaren Wundern der Töne, welche Nanette Schechner that, und, wenn sie auch vollkommen einem höheren Ziele, noch noch eine in der Wirkung ungleich größere Macht verliehen. Dort war das Gradiuns, hier der Thal glänzender.

Ihre höchste Vollendung erreichte die Künstlerin in zwei, dem reinen, griechischen Ideal des Schönen angehörigen Darstellungen, in der „Iphigenia“ und in der „Vestalin“. In der letzteren war zugleich die Wirkung die großartigste, wenn gleich die erste einen edleren aus dem tieferen Verständniß gewonnenen Schönheit entsprungenen Kunstgenuß gewährte. Gluck wurde den Sängerin erst in Berlin bekannt, sie vernahm dort seine ersten Töne, auch Spontini's „Vestalin“ sang sie zum erstenmal auf dieser Bühne unter der Leitung des Componisten. Dadurch aber war sie erst in das Reich der Kunst, dessen unbestreitbarem

Beherrscherin sie werden mußte, eingeführt. Jede Verwendung ihrer großartigen Gaben für kleinlichere Aufforderungen war Verschwendung, Entwürdigung derselben. In ihrer Iphigenia waren Jungfräulichkeit, Priesterwürde, Schwesterherz, griechische Poesie und Schönheit durch die innerste Wärme deutscher Kunst zu einem lebenathmenden Bilde verschmolzen. Bei der ersten Darstellung ging sie die neue, in reinster Kunsthöhe gefährlich schwebende Bahn mit zagendem aber doch nie irrendem Schritt, in der zweiten war sie heimisch in diesem Olymp, in der dritten beherrschte sie ihn mit göttlicher Klarheit. —

Die Vestalin wurde aber darum ein noch größerer Triumph für sie, weil dort alle gewaltigen Kräfte ihres Organs in Thätigkeit gesetzt wurden, um das Bild glühender, heroischer Leidenschaft zu zeichnen. Das ruhige Meer ist erhabener, als das stürmische, aber das Kriegsschiff zeigt sich im Kampf mit der Wogenbrandung staunenswürdiger, als auf lächelnder Welle getragen. Zum erstenmale — und sie ist darin die Einzige geblieben — zeichnete eine Künstlerin den Charakter mit römischer Physiognomie. Nur ihre Kraft vermochte es. Bei der Strette „Siegreicher Held, Dich krön' ich mit Lorbeern" glaubte man die Braut des Meeres, die Roma's alte Könige sahen, zu sehen. Ihr Gesang war stolzer als die Klang der Tuba, ihre Haltung königlich, und dennoch weiblich schmerzvoll, aber die Priesterin, die Römerin hatte gesiegt, nicht den Geliebten, den Triumphator, den sie krönte, spenden ihre Töne — um so rührender war es, wenn dieses Erzbild gewaltvoll erschüttert bebte, weich hinschmolz in Thränen der Liebe! „Geliebter Freund" dieses Wort drang, von ihr gesungen, mit wunderbarer Süßigkeit in's Herz. Als endlich die furchtbaren Geschicke über sie hereinbrechen, der Ingrimm der Priester sie verfolgte, sie aber von der höheren Weihung des Gesetzes in ihrer Brust, dem sie folgt, durchdrungen, sich gegen die Verfolgenden aufrichtet, ihre Liebe frei, stolz, triumphirend bekennt, da glich Nichts dem königlichen Wesen ihrer Darstellung. Sie erschöpfte alle Regungen und Richtungen des weiblichen Gemüths, eine Beherrscherin der feinsten Poesie, Zärtlichkeit, Wehmuth, Schmerz, Hoheit, Heldenmuth, Triumph, alle Züge des Bildes prägte sie in unerreichter Vollkommenheit des Gesanges aus. — —

Die Julia wurde der Gipfel ihres Künstlerdaseyns. Sie wählte die Rolle zum Abschied von der Stadt, wo sie zuerst ihre Macht empfunden, indem sie sie zuerst in würdiger Aufgabe geprüft. So voll ehrenvollster Triumphe unsere Zeit gewesen ist, der Siegesbogen Nanette Schechner's am 10. September 1837 wollte am glänzendsten durch die Ehrenpforte des Ruhmes, er war nicht von einem Schwarm bezahlter Enthusiasten umwebt, sondern ihn umgab wirklich ein Volk, wenn es durch die geschaarte Menge wahrer Kunstbegeisterten vertreten werden kann. Ein unermeßlicher Jubel begleitete diese ganze Vorstellung, und als am Schluß tausendstimmig der Name der Künstlerin erhallte, da hatte der Intendant der Bühne, Graf Brühl, ein wahrhaft die Kunst verehrender Mann, es angeordnet, daß nicht die Sängerin einzeln hervortrat, sondern bei völlig aufgestelltem Vorhang das ganze Personal der Darstellenden sie gruppirt umringte, und die Vestalinnen selbst ihr Haupt mit dem Lorbeerkranz schmückten, der ihr unter einem unerwarteten Regen von Blumen und Gedichten auf das Proscenium geworfen ward.

Der nationelle Charakter dieses Triumphs fühlte sich heraus, nicht die gewöhnlichen Armenden Verfechter des Theaters bereiteten ihn, sondern in allen Anwesenden hatte die Flamme der Begeisterung gezündet. Der Fremdeste war davon ergriffen, die Kunst hatte einen Sieg erfochten, man unterwarf sich freudig ihrer erhabenen Herrschaft. Die Frauen selbst, die übliche Sitte verwerfend, gaben laute Beifallsbezeugungen, laute und stille, denn in unzähligen Augen glänzten Thränen, die schönsten, die es giebt, die, zu welchen uns eine gerechte Erschütterung durch das wahrhaft Große und Schöne drängt.

Aeußerlich noch entschiedener sprach sich die Volksthümlichkeit des Triumphs aus, als der Künstlerin von einigen ihr persönlich durchaus unbekannten, nur von ihren Darstellungen gewonnenen Freunden eine glänzende Nachtmusik gebracht wurde. Der Gedanke war allerdings nur bei Einzelnen entstanden, von Einzelnen ausgeführt, aber er wurde allgemein aufgegriffen. Als die Musik sich den bescheiden erleuchteten Fenstern der Sängerin nahete, die ihren Abend im stillsten Familienkreise, ohne alle jene Huldigungen, welche Sängerinnen der Mode und der Gesellschaftsbühnen täglich empfangen, zubrachte, waren die sehr breiten Straßen schon gesperrt von dicht geschaarten Massen, daß ohne polizeiliche Hülfe der Zug sich nicht Bahn machen konnte. Doch als diese Massen hielten sich still, gewissermaßen um die Ueberraschung nicht zu verrathen. So wie aber die Ouvertüre aus der Vestalin vorüber gerauscht war, brach der jubelnde Ruf, der der Vestalin das Lebehoch brachte, tausendstimmig aus, und übertönte lange alle Versuche, nun mit der Musik zu beginnen. Als die Künstlerin am Fenster erschienen war, und sich grüßend gegen die Menge gewandt hatte, stieg das Jubeln und Jauchzen bis zu einem donnerähnlichen Brausen. Die Hauptstadt Norddeutschlands hatte Aehnliches noch nie erlebt, erlebte es auch beim Abschiede der Sontag nicht, obwohl sich die Anhänger dieser Sängerin auf's Aeußerste bemühten, die Triumphe ihres liebenswürdigen Schützlings denen der verehrten Nanette Schechner gleich zu machen. Wir glauben, Deutschland überhaupt werde nichts Innerlich Aehnliches erlebt haben, sondern nur äußerlich, selbst Italiens aufflackernder Kunst-Enthusiasmus, so explodirend er sich entladet, ist himmelweit von dem verschieden, was hier die Massen bewegte, sie mit, freilich meist nur halbverstandenen, Ahnungen höherer Bedeutsamkeit der Kunst erfüllte. —

Wir dürfen mit vollem Rechte die Künstlerlaufbahn unserer Sängerin hier in so fern als abgeschlossen betrachten, als sie ihren höchsten Gipfel erreichte.

Zwar ging sie noch Manchen, feierte auf der Reise hofft, nur dort, glänzende Triumphe, allein nirgends wurde sie in der Weise empfunden, als in Berlin, welches von allen Hauptstädten fast die einzige geblieben ist, wo sich der geläuterte Geschmack für wahrhaft erhabene

Kunst erhalten hat. Blieb daher die Sängerin auch überall dieselbe, so wurde ihr Schauplatz doch ein anderer. Wir wollen Nichts gegen die Macht und Herrlichkeit ihrer Darstellungen in einigen neueren Kunstwerken wie z. B. „Semiramis" von Rossini, sagen: allein da eine Stadt ihre Kunstheimath wurde, wo man Gluck's „Iphigenia" gelangweilt" erachtete, so erhellt genügend daraus, daß München nicht der Boden war, um die tiefen Wurzeln zu treiben, aus denen die Keime eines so stolz erhabenen Baumes sich ernähren konnten. — Doch nicht nur der Ort, auch die Zeit ging mit grausamer Strenge die engsten Grenzen um das Gebiet dieses edelsten Genius — Genius, denn solche Gattung des Gesanges steht hoch über dem Talent, ist schöpferisch in sich — —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Carlsruhe und Petersburg bei Velten: *Scherzo pour le Pianoforte*, composé et dédié à Mlle Sophie Rothellen par *Guillaume Velten*. Oeuv. 1. Pr. 1 fl. 12 kr. oder 16 ggr.

Unsre Orchesterstücke sind jetzt schon selten. Nichts erhebt den Muth zum Kritisiren genommen, denn es ist gefährlich, dort zu tadeln, zu loben hier, wo bleibt eine Möglichkeit für die sieben-und-zwanzigste Woche? — Zum Glück ist das Werk, welches wir so eben zur Hand nehmen, obschon die Erstgeburt eines uns noch gänzlich unbekannten Componisten, ein solches, das mehr wohlgefällige als trübe Seiten dem geistigen Auge darbietet, und so bleibt es geringen Aufwandes, und der Bangigkeit eines Vorwurfs zu überheben.

Daß die Composition von keinem gewöhnlichen Talente und auch einer bereits gewonnenen guten Schule zeugt, wird Niemand leugnen, der sie mit Aufmerksamkeit prüft, aber Ref. möchte fast mehr noch, ein Gewichtigeres darin entdecken. Die Aufrichtigkeit und Wahrheit gebietet zu gestehen, daß den Formen und der Durchführung wie Verschmelzung der einzelnen Gedanken noch eine gewisse Jugendlichkeit anklebt, die sich in der ruhigen Weise des Stromes nicht genügt, sondern im Fluge immer ihr Ziel erreichen möchte und auch in diesem Fluge sich nicht etwa auf die rhythmische Schwinge des Gefühls und der Begeisterung stützt, sondern rastlos dahin eilt und mit sich fortnehmen zu wissen meint, was ihr bei solchem geistigen Sturme nur irgend zu begegnen scheint, wodurch dann nicht selten den einzelnen Sätzen jene Abrundung und so zu sagen logische Vollendung genommen wird, die, zum Verstehen so nöthig, auch dem sinnlichen Ohre so wohl thut. Doch können auch in solchen Abschweifungen von der Ordnung Zeichen tiefen Gefühls und hoher Kunstanlage vorhanden seyn, wie beim aphoristischen Dichter Zeichen der tiefsten Denkkraft und des höchsten poetischen Genies. Es gleichen dann dieselben gewissermaßen den einzelnen hellen Lichtfunken, welche am gewitterschwangeren Himmel leuchtend durch das chaotische Dunkel schnell durchblitzen, und die endlich alle sich auflösen in eine beseligende Klarheit, wenn das Chaos nur erst durchdrungen und überwältigt ist von der höheren Lichtmacht, die sie Geist heiße. Das Scherzo steht in E-dur, häufig wechselnd mit dem der seiner Subdominante A, und im ¾ Takt mit verschiedener Bewegung. Als solches überhaupt betrachtet läßt seine Form kein bestimmtes Maaß, also auch keine Ausstellung zu, wenn nur in dem Gegebenen der Begriff des Worts erfüllt ist, und das ist hier vollkommen geschehen; aber es ist nicht etwa blos ein scherzhafter Gedanke, der, im Kreise des Witzes sich bewegend, der Komponist dann weiter aus- und durchführt, sondern es sind Reihen scherzhafter Impromptu's, die, wie bei den Epigrammatisten, häufig unbekümmert um jeden engeren innern Zusammenhang auf einander folgen, doch in sich selbst und für sich wieder ein Jeder einen gewissen genialen Anflug freier künstlerischer Erfindung offenbaren; und das ist, was uns zu obigem Urtheile hauptsächlich veranlaßte, und was uns ferner die besten Hoffnungen auf diesen neu erstehenden Komponisten hegen läßt, der zugleich ein guter praktischer Clavierspieler seyn muß, da das Scherzo nicht gar leicht geschrieben ist und Beweise glücklicher Berechnung der subjektiven Produktionsfähigkeit des Instruments in Hinsicht der erzielten Effekte in Menge darbietet. Beweise, wie sie in den vielen der neueren und neuesten Claviercompositionen leider nur gar selten angetroffen werden, wenn man davon, so durchaus unclaviermäßig, Nichts erhält als eine nur harmonische Akkordbegleitung ungeheure einfache Melodie, einerlei wie zergliedert nun auch jene auftreten mag.

Berlin bei Schlesinger: „Die Post", „Mein Leben", „Zueignung an Fräulein Sophie Löwe", für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncells oder des Pianoforte allein von Louis Huth. Op. 23. Pr. 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr. rhein.

Die „Zueignung", vom Componisten selbst gedichtet, singt etwa: Das Lied versichert, daß das Schönste, was der Vers hören konnte, die Löwe Stimme, der schönste Stern, den er sehen konnte, der Fräul. Sophie Löwe Auge, die schönste Blume nur in ihrem Herzen, und daß Alles dies die Liebe sey, die aus Stimme, Aug' und Herzen strahlt. Dazu ist die Begleitung des Claviers in ihren hohen kurzen Sexten-schlägen meist ein täuschendes Nachahmen des Pfeifens eines Vogels, und leicht Schwanks noch, er wäre im Stande, darin eine bittere Ironie des Zufalls zu erkennen. „Die Post" ist gedichtet von Wilh. Müller und — wie man sagt — durchcomponirt worden, doch so, daß hier die letzte (dritte) Strophe, wo der Text den Ausschrei über das Klopfen des gefangenen Herzens bei der Ankunft der Post giebt, ihre eigene Melodie wieder erhält. Übrigens ist das Lied weit besser als das erste erfunden und gesungen und wird Freunde finden. „Mein Leben" ist nach dem Englischen des Basil Hall und ebenfalls recht gefällig, obschon auch etwas gewöhnlich componirt. Man fühlt dabei, daß der Componist

Mühe hatte, Töne zu finden, und daher nach allen Hülfsmitteln wenigstens eines äußern Ausdrucks, wie enharmonische Tonwechsel u. dergl., greifen mußte.

Ebendaselbst: Heitere und ernste Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Piano dem K. Sächs. Hofopernsänger Herrn Tichatschek freundlichst gewidmet von Louis Huth. Op. 26. Heft 1 und 2. Pr. jedes Heftes 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Ebendaselbst: „Die beiden Angeführten". Komisches „Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Piano componirt und Herrn Grafen Wolkenstein von Pfeil freundlichst gewidmet von Louis Huth. Op. 27. Pr. 18 ggr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Die beiden Hefte der „heitern und ernsten Gesänge" enthalten: „der Kirchgang" von Schröder, „das Mädchen von Athen" von Byron, „Mailied" von Munggraf, „Lied" von W. Müller, „Mein Vorsatz" von Arnim, „Aus der Ferne" von Demselben, „Maurisches Ständchen" von Bulwer und „Ihr Auge" von Ernst. Im Ganzen läßt sich den Kompositionen viel Gutes nachsagen; doch daß sie erwärmten, daß auch eine darunter wäre, welche anregte und fesselte, vermag ich nicht zu gestehen, und ich meine, daß es ihnen namentlich dazu an lyrischem Schwunge gebricht. Hr. Huth hat nach meinem Dafürhalten hier sowohl das Ernste, wie das Heitere zu ernst genommen und trachtete zu sorglich nach kräftigem Ausdrucke, der dann auf Kosten des freiern Flusses erzielt wurde. So ist unter allen den Liedern Byrons „Mädchen von Athen" wohl das gelungenste, und ein wirklich schön gesungenes Lied; indessen daß seinem harmlosen Liebchensbilde je eine solche bis zur Verzweiflung warme Melodie gegeben werden würde, hätte der poetische Lord selbst wohl nicht geglaubt.

Das Terzett „die beiden Angeführten" von Seld trifft derselbe Vorwurf. Freilich in Tönen zu scherzen und komisch zu seyn, ist schwer, und schwerer noch, wenn zugleich auch eine gewisse Gefälligkeit damit verbunden werden soll, die nicht blos ergötzt, zum Lachen reizt, sondern auf edlere Weise anregt. Es ist die Klippe trivial zu scheinen und doch nicht trivial zu seyn, und ich meine, auch Hr. Huth ist daran gescheitert. Die im Texte geschilderte komische Liebesscene zwischen einem Windmüller, einer Wassermüllerin und einem Grobschmidt war verführerisch genug, in einen musikalisch neckischen Ton zu verfallen, Hr. Huth fühlte den Fehler, und um ihn zu vermeiden, nahm er sofort — aber nun einen zu hohen Standpunkt gegenüber von dem Texte an, auf dem, stieße sich auch der Vortragende daran, fast alles Komische von der Composition verwischt wird und komisch doch soll der Gesang wirken. Oder meinte Hr. Huth, den eigentlich komischen Ausdruck blos den Sängern überlassen zu müssen? — dann hat er sich in eine doppelte Gefahr begeben. Wie Viele sind, welche Fähigkeit zu einem solchen Ausdrucke durch Klangfarbe besitzen, wenn ihnen nicht gewissermaßen vom Componisten schon durch die Melodie selbst solcher abgedrungen wird. Oder sollte der Text allein das eigentlich Komische in der Composition behalten? — O! — so wenig das Wort, so wenig darf auch der Ton sich eines solchen Ausdrucks schämen, der oft ernster und tiefer wirkt als seine höchste Sentenz, und wird doch auch erst dann ein Kunstwerk ein vollkommenes, wenn alle seine Stoffe und Mittel gemeinschaftlich, jedes in seiner Art, nach einem Ziele hinstreben. Allerdings vermag man in der Musik auch durch einen gewissen Contrast komische Effekte zu schaffen, indem man nämlich z. B. komischen Worten ernste Melodien oder umgekehrt ernsten Worten und Situationen komische Melodien zutheilt, allein in diesem Falle befindet sich nur der eigentlich dramatische Componist, nicht ein Musikstück wie das vorliegende. Wäre dasselbe für die Bühne geschrieben und der Windmüller sänge dort in komischer Situation sein: „sie schont auch den Grobschmidt, den groben Gesell mit rußigem Antlitz und struppigem Fell" rc. mit wer weiß welcher bekannter hochtragischer Melodie, oder auch nur mit den hier den Worten gegebenen kräftigen Tönen, — es würde vielleicht eine frische komische Wirkung hervorbringen, oder so — als Stimmermusik am Claviere — — an den Sänger ist es wieder herunterzuziehen, was der Komponist zu hoch hinauf schraubte.

Feuilleton.

Henry Hugh Pearson.

Es ist für den denkenden Menschen von Interesse, den Künstler nicht nur als künstlerische, eigenthümliche Erscheinung zu beobachten und seinen Leistungen zu folgen; es ist auch interessant, den Künstler und seine Muse gewissermaßen mit den Eigenthümlichkeiten seiner Nation zu betrachten, denn wie das Meer fast immer die Farbe des Himmels, der sich über ihm wölbt, zurückstrahlt, so giebt der Künstler in seinen Schöpfungen einen Abglanz der Gegend, die ihn umgiebt, und in dem Charakter, welcher sich in seinen Werken zeigt, einen Theil von dem Charakter seiner Nation. Niemals wird ein Deutscher dichten, malen, componiren, wie ein Italiener, Franzose, Engländer, Däne, Spanier u. s. w., und jede Nation ist durch ihre Künstler und deren Werke der andern Nation auf gewisse Weise bezeichnet. Der sonnenreiche Boden Italiens, der schöne Himmel über diesem Lande und dessen bezaubernde Frauen strahlen aus den Gemälden Raphaels, Correggio's und anderer italienischer Meister; der Charakter der Engländer, ihre Landschaften, ihre Neigung zu den Eigenthümlichkeiten, die anderwärts als Sonderbarkeiten genommen werden, leuchtet aus Shakespeare hervor; in keinem andern Lande könnte ein Dichter sich so entwickeln. Der Franzose hat nicht den tiefen weltschauernden Humor des Engländers, der Italiener in anderer Weise, der Deutsche denkt erst, was er fühlt und denkt, so [illegible] und [illegible] ist das Volk und [illegible] anderes, als ein [illegible] Deutschen [illegible] den „Humor" geben, wie [illegible]. In der Musik der Deutschen finden wir besonders den [illegible] ihrer [illegible] Eigenthümlichkeit, bei dem Italiener Colorature und Lieblichkeit, und [illegible] großer Leidenschaft [illegible] eine gewisse Nachlässigkeit in der Instrumentation, die [illegible] ihre Abneigung gegen gründliche Arbeiten im [illegible]. In [illegible] Ländern [illegible] — ich denke immer an die italienische Oper, wenn ich in der Partitur „come sopra" lese. In der Musik der Franzosen ist immer Romantik, Grazie, Wahrheit zu finden und ihre Instrumentirung ist gewandt, korrekt, ohne tiefer einzugehen — wie ihre Componisten.

Eine Fülle von Wohllaut, Innigkeit und Tiefe der Empfindung spricht die Musik der Deutschen aus, und wer auf ihre Fortentwicklung aufmerksam achtet, der findet deutsche Gediegenheit und Humor, durchdringenden Ernst, auf nicht nur bei Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Meyerbeer, Abt, Gluck, Schubert u. A., auch bei Denen, welche minder Genie besitzen, und nur zu den Talenten oder ausgebildeten Musikern gehören.

Spanien, Portugal, Dänemark, Rußland, Polen haben bisher keinen bedeutenden Componisten. Ihre Musik besteht meist nur in Volksliedern, und wenn man ihre Stimmung und Weise genau betrachtet, so findet man es erklärlich, denn die Musik, welche man in einer guten Oper, in einem guten Oratorium verlangt, kann nur ein Genie geben, das zugleich vielseitig gebildet ist, und durch Bildung und sociales Leben Sinn für die Tonkunst und gute Musikschulen besitzt.

Es scheint seltsam, daß das freie England, das Land der historischen Erinnerungen, der Schauplatz merkwürdiger Ereignisse, das Land, wo Milton und Byron wohnten, wo der wilde Jäger durch den Nebel über die Höhen zieht, bisher keinen großen Componisten besaß, da es die größten Dichter der Erde zählt.

Die Natur Englands hat wohl mit Ursache, daß es dort weniger gute und schöne Stimmen gibt, als im Süden und in Deutschland; im Reiche der Musik, auch gab es in England in früheren Zeiten wenig oder gar keine Musikschulen. England, Schottland und Irland, immer bedrängt, hatten Jahrhunderte hindurch fast nur Volksgesänge.

Henri Purcell, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, war bedeutend, aber nur in England bekannt. Händel, welcher seine musikalische Bildung in Deutschland empfing, war der erste von europäischem Rufe und in England sich berühmt, aber er stiftete keine eigentliche Schule und die große Bewunderung für ihn hielt später vielleicht manchen Componisten ab, sich mit einem Werke hervorzuwagen, und dann wollten die Engländer längere Zeit, als Deutschland schon seine größten Tondichter besaß, nichts vom Auslande annehmen. Die materiellen Interessen zogen die Engländer von dieser lustigen, lieblichen Kunst ab, jetzt haben sich die Engländer durch Erfindungen an Musikinstrumenten, durch zierliche Fabrikate ausgezeichnet, und [illegible] Bestrebungen sind der Musik gerade entgegen; auch findet man in den englischen Dichtungen wenig Musik; die englischen Dichter sind zu [illegible] gedankenreich und tiefsinnig, als daß sie leicht in Musik zu setzen wären, auch ist die englische Sprache weniger, kräftiger, charakteristisch, mehr für die Rede, als für den Gesang geeignet.

An Wilson(?) und Bennett hat England zwei gute Componisten, aber auch sie sind außerhalb Englands nur unter den Musikern bekannt. Bennett hält ausgezeichnet [illegible], seine Ouvertüren sind schön, aber etwas weich; auch folgt er seinem Lehrer Mendelssohn, nur dieser dem Sebastian(?) Bach.

Balfe's Oper: „Die Zigeunerin" ist schön, auch haben seine andern „[illegible] Rosamunde" und „Farinelli" viel Gutes, aber obgleich Balfe ein trefflicher Arbeiter ist, fehlt ihm doch eine gewisse Kraft in der Zusammenstellung und Höhe der Ideen.

Eine sehr interessante Ausnahme muß man für uns Deutsche, wie für Jeden, der nur Sinn für Musik hat, und gern die Eigenthümlichkeiten der Nationen beobachtet, den englischen Componisten nennen, Henri Hugh Pearson, der deutsche Schule und Gemüthlichkeit mit englischer Melancholie und Tiefe der Gedanken und Empfindungen vereint. Es liegt ein eigener Zauber in seinen Liedern und Gesängen. Der seltene und mächtige Zauber der Wahrheit, darum wird diese Musik alle tiefer empfindende Menschen wohlthuend ansprechen, und auch lange Zeit erfreuen, wenn manche brillante Arie vergessen ist. Ein [illegible], wenn es geistig-

reich(?) und nicht ohne Witz und Geist ist, kann nur einen Moment sehr unterhalten, aber wir vergessen es, und nur Worte, die einen Gedanken oder eine Empfindung aussprechen, dringen in das Herz und werden sich zu einer bleibenden Blüthe. Jedes Kunstwerk kann nur das Herz rühren, wenn es der Künstler schuf, weil er mußte, und Pearson's Lieder, so wie seine vierstimmigen Gesänge, die zugleich von gediegener Kenntniß des Satzes zeigen, sind dem innersten Gemüthe entsprungen und eben deshalb rührend und voll Melodien, die einfach und eingehend durch das Ohr in die Seele ziehen. Auch die heitern Lieder sind reizend in der Erfindung. Außer den Liedern, Romanzen und Gesängen hat Pearson eine Ouvertüre zu W. Hilles „Marie Stuart" aufführen lassen, die charakteristisch und kräftig ist, er hat dabei auch dem Zeitgeschmacke gehuldigt, was besonders in der Instrumentirung ausgesprochen ist.

Gegenwärtig schreibt er eine Oper, von welcher wir, welche einzelne Piecen daraus hörten, viel erwarten.

In unserer Zeit, wo es der ausgebildeten Musiker so viele, aber der musikalischen Genialität und Seelen so wenige gibt, ist ein Künstler, wie Pearson, eine seltene Erscheinung, und wir werden gern seinem künstlerischen Weiterstreben folgen. Wenn er bleibt, wie er jetzt ist, wahr und eigenthümlich, wird er in wenig Jahren als ein Tondichter dastehen, der für England den Beweis gibt, daß sich auch auf dieser Insel ein herrliches Reich der Tonkunst bildet. Bedeutende Tonmalereien hat England schon, sie sind die Morgenröthe am musikalischen Himmel England's, vielleicht ist es Pearson vorbehalten, die Sonne zu sein.

Kleine Zeitung

Köln am 16. Juli. Unser Dom- und Theatercapellmeister, der bekannte Componist Konradin Kreutzer, der noch nicht volle zwei Jahre in unserer Mitte weilte, hat seine hiesigen Verhältnisse gekündigt und wird Anfangs October einen neuen Wirkungskreis in Wiesbaden antreten, wo seine neueste Oper neulich mit entschiedenem Beifall zur Aufführung gelangte.

Lüttich am 19. Juli. Gestern früh verkündigten Glockengeläute und Artilleriesalven in Lüttich die Einweihungsfeier der Statue Grétry's. Der Festzug bewegte sich vom Stadthause nach dem Universitätsplatze. Auf ein Zeichen fiel dann die Hülle, welche die Bildsäule bedeckte, und Tausende von Stimmen begrüßten mit ihrem Jubel das Bild des großen Künstlers. Hundertundfünfzig Sänger von hundert Instrumentisten begleitet, stimmten gleich einen Triumphchor von Grétry an, während der Kanonendonner von der Citadelle der Stadt und ihren Umgebungen den Augenblick der Weihe verkündigte. Nach einigen Reden und der Aufführung mehrerer Musikstücke schritt man zur Beisetzung des Herzens Grétry's in das Fußgestell der Statue. Hierauf wurden mehrere Kön. Beschlüsse verlesen, welche unter andern die Herren Bück, Fétis und Daussoigne zu Rittern des Leopold-Ordens ernennen. Im Theater wurde die Oper Grétry's „Richard Löwenherz" gegeben. Eine glänzende Beleuchtung und ein von der Stadt gegebener Ball beschlossen das Fest.

Friedberg am 20. Juli. Das gestern hier stattgehabte große Sängerfest hatte eine zahllose Menschenmenge, worunter allein über 1000 Sänger, herbeigezogen. Die Singstücke wurden mit großer Präcision vorgetragen, was auch [illegible] anerkannte, der zufällig durch Friedberg kam, und sich bewegen ließ, die Direction zu übernehmen. Der rationalistische Theil des Festes, so wie überhaupt die ganze Anordnung derselben war trefflich und auch nicht die geringste Störung trübte den schönen Tag.

Verantwortlicher Redacteur: Professor Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 32. 11. August 1842.

Schechner und Sontag.

(Fortsetzung.)

Nach zwei langen Jahren kehrte die Sängerin nach Berlin zurück, ein noch immer strahlendes Wunder für Die, welche sie zuvor nicht gekannt, doch für Die, denen sie in unvergeßlicher Erinnerung geblieben war, eine [illegible] Meteor gegen die Pracht, mit der sie damals aus dem goldenen Morgenthaue zum Mittagshöhe emporgestiegen.

Hatten die, wie ein glühender Lavastrom, Alles in Flammen fortreißenden vulkanischen Eruptionen ihrer Kunst die menschliche Brust erschöpft, war irgend ein anderes [illegible] Unheil hinzugetreten — wer wissen es nicht. Aber die Sängerin des Jahres 1829 war nur ein Abbild der Sonne von 1827, und dennoch in diesem schwachen Selbstabglanz noch immer das strahlendste Phänomen am Deutschlands Kunsthimmel. — Die nächsten Jahre waren [illegible], ihre Stimme erstarkte wieder, dann versagte sie ganz, bald glänzende Augenblicke, dann wieder völliges Erlöschen. Es kamen sich zu diesem traurigen Gang, den die Reise nahm, andere, die Lebensfäden umschlingende verwirrende Ereignisse, Zerwürfnisse mit den Nächsten, Spaltungen und Conflicte unwürdigster Art, die jedoch hier nicht näher zu bezeichnen sind, ja nicht erwähnt werden dürften, wenn nicht auch sie als eine unterhöhlende Macht gegen das Göttergeschenk ihrer unvergleichlichen Stimme gearbeitet hätten. Endlich vollendete eine zu rasch nach der ersten Niederkunft (denn inzwischen hatte die Künstlerin sich mit dem als Schlachtenmaler in München ausgezeichneten, hochgeachteten Maler Waagen verheirathet) angetretene Reise nach Berlin die traurige Zerstörung. Obwohl hier das Organ einer erlöschenden Flamme gleich, wie zum Abschiede noch in einigen Momenten fast zu dem alten Glanz aufloderte, so blieben es doch nur Momente, und dazwischen trat ein so gänzliches Versagen ein, daß die Künstlerin in der für ihre Kräfte spielend leichten Parthie der Emiline im „Zampa“ völlig abbrechen mußte. — Vergeblich versuchten die berühmtesten Aerzte Berlins alle Mittel ihrer Wissenschaft gegen den Eigenwillen der Natur! Mit Trauer sah man die Künstlerin still scheiden, wie ein milder Stern sich in grauem Gewölk verliert, der vor einem Lustrum so im vollsten Glanz den ganzen Himmel der Kunst erfreuend durchstrahlt hatte! — Sie kehrte nicht wieder. — Doch zwei Jahre darauf traf die längst erwartete, aber doch immer wie die Todesbotschaft aus dem endlichen Hinsterben einer Schönheit, an der man schon lange sorgenden Herzens den Wurm nagen sah, erschütternde Nachricht ein, daß sie der Kunst das letzte, entscheidende Lebewohl gesagt habe. —

Nanette Schechner ist nicht wie Henriette Sontag, wie die Pasta und Catalani durch ganz Europa gezogen, ihre Triumphe zu feiern. München, Wien, Berlin und einige andere deutsche Städte waren die einzigen lebenden Zeugen ihrer Kunst. In faßte sich der Kreis ihres künstlerischen Daseyns zusammen, so drängt es sich in die wenigen Monate, wo sie zu Berlin in fünfundzwanzig beispiellosen Triumphen die Gipfel der Kunst erklomm, ihr Reich nach allen Grenzen bezeichnete. Aber hätte ihr das Schicksal nur ein Jahr gegeben, um noch anderen Völkern und Ländern zu strahlen, so würde sie nicht gleiche, sondern ungleich größere europäische Verehrung genossen haben, als jede der genannten. Denn als Nebenbuhlerin des Organs vermochte nur die Catalani ihr zur Seite zu treten, als Römerin das, und Nanette Schechner als Deutsche war. Ueberwiegen die majestätische Entfaltung des Schönen für an Kraft und Metall der Stimme, an größerer Kunst, an Adel der Plastik und Mimik: so legten der deutschen Künstlerin dagegen die Innigkeit und Fülle der Seele, die tiefere Glut ihrer Brust, die heiligere Ehrfurcht vor der schaffenden Kunst, mit der sie wahrhaft große Kunstwerke, wie Beethoven's „Fidelio“, Gluck's „Iphigenia“, die ganz außer dem Bereich der Fassung einer Catalani lagen, verherrlichte, endlich die organische Gesammtheit dramatischer Darstellung in die Wage. Welche Schale der leichten und dem innersten Geist entsteigenden Kunst schwerer wog — das bedarf keiner Beantwortung. —

Haben wir so Nanette Schechner als eine der größten Erscheinungen, die jemals im ganzen Bereich anzuschauender Kunst aufgegangen sind, bezeichnet [illegible] ephemeren Strahlen am Kunsthimmel — denn kommen wie Nomaden glänzen sie in dessen erhabenen Sternbildern —, die künstlerischen Wandelsterne unserer ganzen Generation, wie hell auch einige darunter geschimmert, endlich aufzählen; so haben wir uns auch wohl ein Recht erworben, nach

ihrem Wirkkreise zu den absoluten Forderungen der Kunst zu steigern, sie zu fragen: Ob sie das ganz geleistet, was die Göttin von ihrer andächtigen Priesterin fordern durfte? Hier muß unsere Antwort, wie sehr es uns bei der Erinnerung an die Erdenmühen, Entbehrungen und Rüstungen, die wir der Künstlerin verdanken auch schmerzen mag, verneinend lauten. Ein durch die Natur gegebenes, durch verwahrloste Erziehung gewachsenes Element indem, gewissen kampfergewohnten Beharrens, das sich auf seltsame, in gewissen Naturen jedoch öfter vorkommende Weise mit der glühendsten Liebe zur Kunst, der Begeisterung für sie zu verschmelzen wußte, hinderte sie, rücksichtslos in der Bahn fortzuschreiten, auf die sie im Jahr 1827 in Berlin die ersten Stufen erklommen. Die „Iphigenia“ Gluck's blieb der einzige Charakter dieses erhabensten Genres, den sie sich vertraut machte. Mich drängte und zwang es sie, zur Alceste, zur Armida zu schreiten — jenen Gebilden, für die sie geboren war, die ihre künstlerische Schöpfungskraft ohne Schranken gegeben, ihren Blick in die geheimnißvollsten Wunder der Kunst mit unermeßlich gesteigerter Schärfe begabt hätten. Doch es war vergebens! Sie ließ sich an dem genügen, was die Umstände ihr zuwarfen, und was Gluck jenseit die Iphigenia erschaffen, blieben für sie unentdeckte Welttheile. Dies brachte sie um einige der höchsten Gipfel die sie noch erreichen konnte, die Mitwelt um die größten Erlebnisse, die Nachwelt um die schönsten Erinnerungen, die Kunst überhaupt um unwiederbringliche Momente der Auffrischung des Höchsten, daß der leuchtende Staub und Schutt tausender Jahre — gleich dem Kapitol — unter die sich täglich höher aufhäufenden Scherben Trümmer des gemeinen Verderbens zu begraben drohten. Dasselbe Vergehen an der Kunst beging wenige Jahre später im Wechsel unsere Schröder-Devrient die nächste, obwohl mit ganz anderen Waffen um den Preis kämpfende Nebenbuhlerin unserer Künstlerin. Zog die Stellung in München sie von den höchsten Wirkungskreisen unvermeidlich ab, oder mochte sie es nicht, durch energisches Wollen und Beharren sich ihre gebührende Wirksamkeit daselbst zu schaffen (aber was vermöchte eine Sängerin nicht an einer Bühne, wenn sie ernstlich will), konnte sie den verflachten Geschmack des Jahrhunderts nur ihrer Vaterstadt nicht durch die Majestät wahrhaft hoher Kunstgebilde in ihre Schranken zurückschrecken, so hätte sie höheren Gesetzen folgend, die gewöhnlichen brechen dürfen und sollen, das heißt, sich frei machen müssen, wo sie ihrer würdig gestellt war. Denn ihr stand die Welt offen, und die Welt gehörte ihr, wenn sie mächtig gewollt hätte. — Das war der Weg, auf dem sie die einzige Aufgabe, der großen Genien als Gesetz ihres Daseyns gestellt ist, die, sich selbst zum Höchsten zu vollenden, allein erfüllen konnte. Auch mechanische Wege in der Beherrschung und Ausbildung des Organs hatte sie dabei noch zu gehen. Sie unterließ es, indem sie ihrer genialeren Natur, die sie beflügeln konnte, nur gehorchte. So wurde ein Theil ihres Daseyns das Opfer einer bizarren Idiosynkrasie, die zuweilen öfter als man glaubt, in hochbegabten Geistern die gewaltigste Kraft und das Feuer des Schaffens mit dem unbesiegbarsten Phlegma paart; ein Zwiespalt, der hier noch durch eine Zurückgezogenheit, und, wie gesagt, halb angezogen, alle feineren Elemente und Beziehungen des Lebens gewissermaßen feindselig betrachtende Ansicht verstärkt wurde, die sich somit auch von den persönlichen Pflichten gegen den Gesellschaftsverband fast überall freisprach. Dieser Verlust ist uns schmerzlicher, als der an der Zeit ihres Wirkens, der freilich die Künstlerin hervor, als eine zu strenge Ansicht ihrer Verschwendung auf — Wir haben nicht angestanden, die Forderung, welche die Kunst in ihrer höchsten Reinheit und Bedeutung, die Göttin selbst an sie machen durfte, auszusprechen; vor der Göttin mag sie denn nicht ohne Fehl bestanden haben. Doch wer bestände sie? — Was wir menschlich im Bewußtseyn unseres eigenen Unvermögens von ihr hoffen und verlangen durften, darin hat sie uns ein überschwengliches Maaß gereicht, eine Fülle des seligsten Glücks, der erhabensten Begeisterung geboten, die uns zum nie versiegenden Dank gegen sie verpflichtet. Damit aber nicht mit dem Vorwurf, wenn gleich wir ihn ihr nicht ersparen konnten, mögen diese Betrachtungen über eine Künstlerin geschlossen seyn, die in diesem Jahrhundert ihres Gleichen nicht hatte, und schwerlich noch findet! Dieses nicht zu schätzende Glück solcher Kunsterlebnisse, das wir vor dem jüngeren Geschlecht voraushaben, hat sie uns gewährt — auf welcher Seite die übrige Schuld größer ist, ist da wohl keine Frage!

Henriette Sontag, jetzige Gräfin Rossi, war nach manchen Beziehungen fast noch mehr denn die Schröder eine höchst merkwürdige, ja vielleicht die merkwürdigste Künstlererscheinung ihrer Zeit, und nicht allein in Hinsicht auf ihre musikalische Leistung, sondern auch in Betreff der Wirkung, die sie auf die sogenannte gebildete, und insbesondere die vornehme Classe der Gesellschaft ausgeübt hat, so daß sie in gewisser Beziehung auch zu einer gewissen historischen Bedeutung gelangt ist. — Henriette Sontag zu Coblenz im J. 1808 geboren*) ist die Tochter einer sehr beliebt gewesenen Schauspielerin. Sie erzog das schon früh durch überreiche Anmuth ausgezeichnete Kind von Jugend auf für die Bühne. In ihrem fünften Jahr betrat sie dieselbe bereits zu Frankfurt in der bekannten, damals allgemein beliebten Oper „Das Donauweibchen“ als kleine Jungfer Salome. Das artige talentvoll gewandte Kind fand allgemeinen Beifall. Die Mutter suchte jetzt das Talent desselben nach Kräften zu Werth zu bringen, und bei den Engagements, die sie an verschiedenen Bühnen, z. B. in Darmstadt, fand, spielte die Tochter ihre kleinen Rollen immer mit. Im Jahre 1817 starb ihr Vater, und sie zog nun mit der Mutter nach Prag, wo sie Unterricht in dem dortigen trefflichen Conservatorium erhielt, das einen vortrefflichen Grund zu ihrer nachherigen fast vollendeten Ausbildung als Sängerin gelegt haben muß.

*) So lauten die Angaben, wahrscheinlich aber ist das Geburtsjahr 1806 oder 1807, wenn nicht um ein paar Jahr früher 1805, denn im Jahr 1823 sang sie in Wien Weber's „Euryanthe“, was im 15. Jahr wohl kaum möglich gewesen wäre, doch erinnert sich der Verfasser dieses Aufsatzes eines Briefes von Weber, wonach sie damals 17 Jahre alt war.

Im Jahre 1820 betrat sie auch hier die Bühne, und überdies übereinstimmender Meldung zufolge. alle Erinnerungen ... Leider ist nicht angegeben, in welcher Rolle sie debutirte. Schwerlich aber ist die Angabe richtig, daß die Begebenheit in ihr 12. Jahr fiel, sondern wahrscheinlich dürfte es das 14 oder 15 gewesen seyn. Beginnen wir indessen diese dunkle Epoche ihrer Laufbahn, und beginnen wir da, wo sie plötzlich mit allem Glanz, wie ein leuchtend, blitzendes Gestirn am Horizont des Kunsthimmels aufging, und bald der glänzende Mittelpunkt desselben wurde. Sie kam nach Wien. Dort war zu jener Zeit die glänzendste italienische Oper in Flor, welche vielleicht jemals in dieser Kaiserstadt bestanden gewesen ist. Namen wie der einer Fodor Mainvielle, eines Rubini, David, Lablache u. s. w. schmückten das Repertoir. Neben solchen Sternen erster Größe, sowohl was die Anlagen durch Stimme u. s. w. als die ausgebildete Kunstfertigkeit anlangt, konnte sich Henriette Sontag nicht sogleich geltend machen. Sie hatte aber doch den größeren Vortheil, in solcher Schule ihre glänzenden Fähigkeiten herauszubilden, und sah ehe sie bemerkt wurde, eine seltene Höhe der Meisterschaft zu erreichen. Der erste Glanzpunkt ihres Wirkens war Weber's „Euryanthe". Man weiß, mit welchen Hindernissen dieses vielleicht gediegenste und reichste Kunstwerk, welches die neuere deutsche Musik besitzt, in Wien zu kämpfen hatte. Der schon verflachte durch die meisterhafteste Aufführung der Rossinischen Opern gerade in diesem Zeitpunkt aber vollends verwöhnte Geschmack der Wiener, die in der That unerreichte Vortrefflichkeit des italienischen Opernpersonals, die Kälte, welche deutsche Größen von jeher gegen alle eigenthümlich deutsche Produktionen gezeigt hatten; endlich eine feile achtungswürdige Kritik (der Journalist Kanner muß hier besonders genannt werden), die welcher Wien sich stets einen oder einige Vertreter zu halten pflegt (wie auch jetzt z. B. in dem berüchtigten K....... und dem [illegible] zu dem Beruf, den er längst verdient hatte, gekommenen Baron S........) — alles dies wirkte gegen Weber. Dennoch aber auch der Umstand, der drei Jahr später das Glück der Oper unbedingt entschieden hatte, daß Henriette Sontag die Hauptrolle sang und sich unmöglich neben ihrer Macht, wie sie der Fodor behaupten konnte. Der Erfolg der Euryanthe ist hier außerordentlich, für unsern Zweck daher nur soviel, daß das Talent der Sängerin in Rede dadurch zuerst zu einer wahrhaften Anerkennung im Großen gelangte. Die Rolle ist durchaus für sie geschaffen, die Dichterin hätte sich keine glücklichere Persönlichkeit schaffen können, als die der Künstlerin, die Alles, was weiblicher Zauber, Grazie, Liebreiz nur vermag, in sich vereinigte, und dabei auch gerade in Beziehung auf ihre musikalischen Fähigkeiten der Rolle in allen Theilen, sowohl in dem reizenden Spiel mit Tönen am Schluß des ersten Akts, wie in dem schwärmerisch rührenden Ausdruck im zweiten und dritten Akt, auf das siegreichste Genüge that. Der Ruf, welcher späterhin diese Darstellung von ihr, erwirbt in den Spiegel ihrer glänzendsten Leistungen, gesehen hat, muß sie, wenn nicht unbedingt an die Spitze derselben stellen, doch zu den ausgezeichnetsten zählen.

Von dieser Zeit an wurde der Name Sontag von Bedeutung in der Kunstwelt, wenn gleich er noch nicht über Wien hinaus erklang. Als aber im Winter von 1824 zu 1825 die italienische Oper Barbaja's aufgelöst wurde, und die Sängerin, welche damals schon einen Gehalt von 18 000 Gulden Wiener Währung hatte, eine Reise durch Norddeutschland antrat, wo man die Größe des Gesanges nicht kannte, gegen welche sie in Wien zwar sicher nicht verschwunden war, aber doch deshalb nicht als Brillante erscheinen konnte: da flog ihr Name plötzlich durch alle deutsche Zeitungen, und das Echo desselben tönte bald in allen Ländern Europa's wieder. Der Ruf hörte die Sängerin in ihrem Abschiedsconcert zu Wien, wo ihr zwar ein ehrenvoller, aber doch für die leicht aufflammenden Enthusiasmus der Wiener nur gemäßigter Beifall zu Theil wurde. Als er später nach Berlin kam, wußte er kaum, ob er seinen Augen und Ohren trauen solle, da er Zeuge der ungewöhnlichen Aufregung wurde, welche durch die Sängerin veranlaßt war. Dieselbe war nach Leipzig gegangen, von dort her hatte sich ihr Ruf nach Berlin verbreitet. Die Direktoren des Königsstädter Theaters waren einer nach dem andern nach Leipzig gefahren, und hatten sich in Geschenken und Huldigungen gegen die Künstlerin den Rang streitig zu machen gesucht. Endlich gelang es ihnen, einen Vertrag mit ihr abzuschließen, und im August 1825 debutirte sie in Berlin auf der Königsstädtischen Bühne. Bei allen Vorzügen, welche man ihrem auf das feinste und künstlichste ausgebildeten Gesang, ihrem einschmeichelnden Vortrage, dem Wohlklang ihrer zwar nur mittelstarken Stimme, dem Reiz ihrer Persönlichkeit zugestehen muß, war doch der Erfolg, besonders nach den Aufgaben, welche diese Bühne ihr stellte, weit über ihre Leistung. Man kann nicht anders sagen, als daß eine Art von Schwindel die sprüchlich sogenannten Enthusiasten ergriffen hatte, es war nicht die Kunst, sondern die Künstlerin, der sie huldigten. Oeffentlich erscheinende Personen, besonders Künstlerinnen, haben immer eine starke Anziehungskraft; begreiflich ist es, daß diese sich außerordentlich steigerte, wo so viel wirkliche Kunstvollendung mit den anmuthigsten Eigenschaften der Persönlichkeit vereinigt wurde: allein das Urtheil darf sich durch einen solchen Schwindel des oberflächlich genießenden Publikums nicht irren lassen. Verliebte fast kindisch gewordene alte Greise (deren Thorheiten sich nachmals leider nur auf zu fürchterliche Weise gerächt und das Unheil ganzer Familien herbeigeführt haben), junge Offiziere (die Tänzer der schönen Sängerin), Kammerherren, diplomatische Müßiggänger, sind nicht das Publikum, welches den Maaßstab für die wahrhafte Wirkung einer Künstlerin feststellen kann. Der Enthusiasmus hatte sich von schönen Schauspielerinnen (Mad. Neumann, Dlle. Bauer) auf eine schönere Sängerin in verstärktem Maaße übertragen, das war das Wesen dieser Erscheinung. Mit einigen Blätternarben oder Runzeln wäre für diese Urtheile der ganze Kunstillusion verschwunden gewesen. Den einsichtigen Kunstfreund mußte Widerwillen, ja Ekel ergreifen über diese Art der Vergötterung, die sich ein wirklich bedeutungsvolles Kunstwesen in die Sphäre

der wichtigsten Hoheiten beiwohnt. Man kann in der That sagen, die Sontag war eine treffliche Künstlerin, nicht wegen, sondern trotz des Enthusiasmus, den sie erregte. Indessen wuchs dieser, denn die Thorheit hat etwas Ansteckendes, durch sich selber mit jedem Tage, ohne daß eine größere Leistung ihn hätte erschöpfen können. So hatte die Künstlerin z. B. die Isabelle in der „Italienerin in Algier" wohl hundertmal singen müssen, worin sie allerdings die graziösen Musikstücke mit vollendeter Meisterschaft und großer Anmuth ausführte, wo jedoch auch nicht ein Moment erhebenderer Kunst sich geltend machen konnte. —

Die Begeisterung für so Nichtiges konnte nur aus einer gänzlich in Nichtigkeit und Schlaffheit versunkenen Zeitstimmung hervorgehen; geistvolle Männer (z. B. der Professor Gans in seinem Aufsatz „Die Sontag, von Wigandsfeld") haben diese Erscheinung mit psychologischer Klarheit beleuchtet, und dargethan, wie sie nur aus der Herabstimmung einer langen, ohne alle großen Interessen und Erschütterungen hingegangenen Zeitperiode entstehen konnte, die auf die bewegten des Jahrhunderts, ja vielleicht der ganzen Weltgeschichte folgte, und wirklich konnte auch nur die Julirevolution, und später die gefürchtete Cholera plötzlich der öffentlichen Theilnahme eine im Großen geänderte Richtung geben. Ein ganz besonderes Ereigniß trug dazu bei, für die Persönlichkeit der Sängerin unvermuthet noch von ganz anderer Seite her, eine neue Art der Theilnahme zu wecken. Ein damals als Schriftsteller noch ganz unbekannter, in Berlin privatisirender Ausländer dieses Aufsehens, dessen musikalisches Urtheil über die Sängerin, die er sehr hoch stellte, nicht leicht geführt werden konnte, fand sich durch das schwindelnde Treiben, von dem er in einzelnen Kreisen ganz naher aber unbeachteter Zeuge geworden war, satyrisch angeregt. Er kam auf den Einfall, einen Roman, dessen Heldin die Sängerin seyn sollte, zu schreiben, und in diesem einige der bekanntesten Berühmtheiten derselben auftreten zu lassen. Dieser Muthwille wäre an sich vielleicht eher lustig als tadelnswerth gewesen, da er die satyrische Geißel wirklich über einen Theil der Zeit schwang, wenn der Verfasser sich nicht hätte (wohl mehr unbedachtsam, als absichtlicher Weise) verleiten lassen, viel zu weit über das Maaß hinauszugehen, so daß er das öffentliche und das bürgerliche Gesetz zugleich verletzte. (Seine näheren, zum Theil irrenden Bekenntnisse wird er an einem andern Orte niederlegen.) Doch fand der Roman eine dem Verfasser selbst durchaus unvermuthete Aufnahme. Man kann nicht eigentlich von einer Aufnahme sprechen, sondern er fiel wie ein Funken in eine Pulvertonne, und erregte eine förmliche Explosion in der Residenz.

Kaum war er angezeigt, so riß man ihn einander aus den Händen, die Buchläden wurden fast dermaßen erstürmt, alle Buchhändler schrieben nach Leipzig und bestellten durch die Schnellpost so viele Exemplare als nur möglich. Die Auflage von tausend Exemplaren war in zwei Tagen erschöpft, und wie man sagt, wurden heimlich zweitausend Exemplare nachgedruckt. Dennoch war das Buch (welches sofort verboten wurde) nirgends zu haben, weil immer fünfzig Leser auf ein Exemplar kamen. Ein solcher literarischer Enthusiasmus wirkte weiter hinaus, Deutschland wurde dadurch noch in ganz besonderer Art aufmerksam auf eine Sängerin, die die Ursache oder Veranlassung eines solchen Aufruhrs und Geschreis war, und die Neugier spannte sich immer höher auf diese Erscheinung. — In dieser Zeit erhielt sie einen Ruf nach Paris, wo sie, obgleich die Franzosen die deutsche Virtuosin möglichst geringschätzig zu behandeln versuchten, doch einen so entschiedenen Erfolg im Publikum gewann, daß ihre Berliner Verehrer bei ihrer Rückkehr ihr fast gram geworden wären, weil sie sich unterfangen hatte, anderwärts gleich und nach dem Maßstabe der größeren Stadt sogar glänzendere Huldigungen zu empfangen. — Alles nahm jetzt einen in gewisser Art wichtigen Antheil an dieser ummenschlichen Erscheinung des Tages. Sogar Goethe, dem sie auf der Rückkehr von Paris in Weimar einen Besuch gemacht, schrieb an Zelter einen Brief über sie, aus welchem ein graziöses Wort des alten Dichters, der sich so ausdrückte: „Eine flatternde Nachtigall ist sie, und gewesen", gewissermaßen ein Typus der charakteristischen Bezeichnung wurde, und gleich einem stehenden homerischen Beiwort wie die λευκώλενος Ἥρη und als κορυθαίολος Ἕκτωρ, fast unzertrennlich von der Sängerin wurde. —

Der erste Fuß, welchen Henriette Sontag nach Paris gesetzt hatte, trug sie bald darauf ganz auf das große Welttheater. Deutschland verhält sich zu Paris gewissermaßen wie die Deputirtenkammern zu einem Könige, sein erzeugen das Gesetz, sind die geistigen Gestalten desselben, der König sanktionirt es. Deutschland hatte die Künstlerin erzogen, ihren Ruhm laut verkündigt, die höchste Bestätigung mußte aber von dem Forum der Pariser erlangt werden. Dies war der Sängerin gelungen, und sie konnte erwarten, sicher daß der süße Rausch des Entzückens, in welchen sie ihren Kreis versenkt hatte, sich noch weiter verbreitet habe, mit größeren Entwürfen auftreten. Sie wollte Berlin verlassen, dauernd nach Paris gehn, wohin das Flehen der Theaterdirectoren (für welche sie außer dem Genius Euterpens auch mit dem Fortunasegen ausgestattet war, da sich bei ihrem Auftreten Haus und Casse jedesmal so weit es möglich war, füllten) noch das Schmeicheln und Girren ihrer Anbeter hielt sie zurück. Es wurden ihr ein für Deutschland noch unerhörtes und unerhörten gemacht: man bot ihr 12,000 Thaler, ein Benefiz, drei Monat jährlichen Urlaubs, und noch ein anschnliches Spielhonorar auf fünf Jahre an, mit dem Beifügen, daß, da ihr Spielgeld und ihr Benefiz hinreichen, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, man ihren Gehalt und ihren Reiseerwerb capitalisiren, Zins zu Zins schlagen, und ihr am Schluß der fünf Jahre das aufs Beste verwaltete Capital auszahlen wolle. Alles vergeblich! — Jetzt rief man über Undank und wurde (so lange es die verliebten Herzen vermochten) bitterböse. Man warf ihr vor, daß Berlin ihren Ruf begründet habe, und es undankbar sey, wenn sie es verlassen wolle. Allein die Sängerin hatte vollkommen Recht. Denn nicht gerechnet, daß ein Aufenthalt in Paris und London ihr

dennoch viel reichere Früchte bringen müsse, als das glänzendste Repertoire, was ein zweites Theater der preußischen Hauptstadt ihr machen konnte. So war auch — und dies fühlte sie lebhaft — für ihre Kunst das Königstädter Theater nicht der Schauplatz. In seinem Repertoire vielfach beschränkt, mußte die Sängerin auf ihre größten Darstellungen verzichten. Nächstdem hatte sie keine Rivalität neben sich, zu ihrem Sporn, deren Nothwendigkeit, ihre Kräfte glänzender zu entfalten. Und doch fühlte sie, daß sie einen größeren Beruf habe, als im Jahre fünfzigmal die Isabella in der „Italienerin in Algier" zu singen. Sie hatte in Paris einige großen Rollen, Donna Anna, Desdemona u. s. w. dargestellt, und wenn auch erkannt, was ihr in dieser Beziehung noch fehle, doch zugleich erprobt, was sie leisten könne. Es war in der That damals auch ein künstlerischer Drang nach einem größeren Wirkungskreise in ihr, wenn gleich das glänzende reiche Leben der Hauptstädte an der Seine und Themse sie auch mehr locken mochte, als die kleinstädtischen Verhältnisse Berlins. Der Verfasser dieses Aufsatzes hatte damals ziemlich häufigen Verkehr mit der Sängerin, obwohl er nur den stilleren Beobachter im Kreise ihrer Anbeter machte; deshalb hält er es für Pflicht ihr das rühmliche Zeugniß auszustellen, daß sie des im Grunde von ihr selbst verachteten hohlen Enthusiasmus an ewig wiederholten Thorheiten und Tändeleien in der Kunst herzlich überdrüssig war, und sich nach einer ihr selbst genügenden Sphäre sehnte, wo sie sagen könnte: „Ich verdiene, was mir wird." — Nicht wenig mochten dazu auch die Erfolge der großen Schechner beigetragen haben, deren siegreichen Glanz sich Henriette Sontag nicht ableugnen konnte, mit denen sie jedoch zu wetteifern einen rühmlichen Drang fühlte, wohl wissend, daß sie zwar auf's Entschiedenste nicht gleiche Naturgaben für den Gesang, aber dafür eine viel vollendetere Ausbildung derselben in die Wagschale zu legen hatte *). Jetzt erst trat die Periode ein, wo die Sängerin sich in Deutschland zuerst als eine große dramatische Künstlerin bewährte. Ihr Contrakt an der Königstadt war zu Ende, sie blieb aber noch in Berlin, um zwölf Gastdarstellungen auf dem großen Operntheater zu geben. Diese sind der Glanzpunkt ihres wahrhaft künstlerischen Lebens geworden, wenn gleich ihre Erfolge im großen Publikum sich dadurch nicht steigerten. Sie hatte einen schweren Stand. Unmittelbar zuvor — das Jahr 1827 war überhaupt das reichste für Berlin in der neuern Musikgeschichte — hatten die Schechner und die Catalani (ein majestätischer Sonnenauf- und Untergang) eine Reihe von Triumphen an dieser Kunststätte erfochten, wie sie bis dahin beispiellos gewesen waren. Hier völlig besiegt zu werden, war schon strahlender Ruhm, denn wer nur zum Kampf gerufen wurde, mußte vom höchsten Adel der Ebenbürtigkeit seyn. Doch sich tapfer und nicht ohne einzelne bedeutende Vortheile zu schlagen, war mindestens Hektors Ruhm gegen den Achill. Diesen errang sich Henriette Sontag. An zwölf Abenden trat sie im Herbst des gedachten Jahres vor dem überfüllten großen Opernhause auf. Sie eröffnete die Reihe dieser Darstellungen mit der Donna Anna im „Don Juan", einer Partie, welche die Schechner nicht gesungen hatte. Dem wahren Kunstkenner trat hier die Künstlerin in das rechte Licht. Sie sang die Rolle vom ersten bis zum letzten Ton meisterhaft, nicht der leiseste Tadel war dagegen zu erheben. Sie spielte sie, nach den Verhältnissen ihrer Persönlichkeit, ebenfalls vortrefflich. Den Charakter in großen Contouren des Erhabenen zu zeichnen, war ihr versagt, sie wußte die Linien weiblicher Anmuth zu ihren Grenzen zu wahren. Dadurch ging manches Erhebende und Erschütternde allerdings verloren, aber vieles Schöne gewann auch. So z. B. das Maskenterzett, und die Schlußarie, die noch nie Niemand in solcher Vollendung gesungen. — Dessenungeachtet, wer sollte es glauben, hatte die Sängerin gerade ihren Verehrern am wenigsten gefallen! Den gewaltigen Eindruck einer Schechner konnte sie nicht machen. Diejenigen aber, welche auf einen solchen Sieg hofften, fanden sich getäuscht. Ein anderer Theil hatte nichts im Ohr, als die Melodien Rossini's und der „Italienerin in Algier", nichts im Auge, als das leichtfertig tändelnde Schäkern der muthwilligen Isabella; von beiden war in der tragischen Anna nichts zu entdecken. Ordentlich beleidigt schien diese Enthusiasten sich nach dem Abschluß auf dem Theater; es war ihnen durchaus unbehaglich, daß sie etwas Höheres in dem Wesen verehren lernen konnten, das bisher so ganz in gleicher Linie mit ihren Idealen zu stehen schien. Dafür gewann sich die Sängerin aber das kunstsinnige Publikum in Masse. Sie feierte, wir dürfen es wohl sagen, eine Reihe der begründetsten und glänzendsten Triumphe, die überhaupt in unserer dramatischen Tagesgeschichte vorgekommen sind, damit sich an der Grenze ihrer Wirksamkeit in der Stadt, wo sie berühmt geworden war, zwölf Siegesbänke, wie Alexander an den Grenzen seiner Heereszüge. — In allen Gattungen der romantischen Oper — Gluck und Spontini allein bezeichneten das Gebiet, das sie nicht betrat, aber ohne den Vorgang der Schechner auch hätte betreten können, — zeigte sie sich als Meisterin. Donna Anna, Agathe, Desdemona, Rosine, Susanne im Figaro, die weiße Dame, Euryanthe, Myrrha im Opferfest, — so wechselnd diese Charaktere waren, jeden wußte sie in eigenthümlicher Eigenthümlichkeit darzustellen, und überall zeigte sie ihre seltenen Vorzüge als Sängerin jeden Styls. Die modernen Italienerinnen wissen nur ihre Componisten zu singen, scheuen an Mozart scheitern, den einfach-

*) Die Schechner hatte die Sontag künstlerisch offenbar ganz verdunkelt, selbst ihre heftigsten Anbeter fühlten dieß und waren, wiewohl sie äußerlich den entschiedenen Kampf für ihren Liebling führten, doch innerlich nicht derselben Meinung, sondern sogar heimliche Anhänger der Schechner. Folgendes Beispiel mag dies lehren. Die Sontag und die Schechner sangen an einem Abend. Ein Verehrer der ersten trug es in das Verlassens Gegenwart zur Schau, daß er in's Königstädter Theater gehen wolle, schlich sich aber einmal in's Königl. Haus und hörte die Schechner. Als ich ihn ertappte, bat er dringend, ihn nicht zu verrathen, aber es sey wahr, er höre die Schechner lieber. — Wir würden die unbedeutende Anekdote hier nicht erzählen, wenn sie nicht als Beweis diente, wie es mit dem Erfolg der Sontag beschaffen war und was die Welt, was die Kunst dabei zog.

nigsten Urtheilen zufolge, die Malibran. — Henriette Sonntag sang in jeder Gattung meisterhaft, denn sie hatte nicht Manier, sondern Stil, nicht bloße Mechanik, sondern Wissenschaft des Gesanges. Mit einem Worte, in dem absoluten Theil der Gesangkunst war sie die größte Meisterin, die man jemals gehört, und noch bis jetzt hat die Zeit ihr keine Nachfolgerin gegeben, die sich mit ihr messen konnte. Mit diesen Siegeskränzen, unter welchen der, welcher ihr für die Empfänge gebührte, außer Rücksicht nach der reichsten und blühendsten, reiste sie nach Paris ab. Trotz aller Verschwörungen, die der Neid, die Nationaleitelkeit der Franzosen und Italiener, verbündeter Eigensinn mancher Kunstparteien gegen sie anstifteten, siegte sie glänzend. Das Publikum war unbedingt für sie und selbst die Pasta feierte nie der größern Triumphe als sie, nach innerem größer noch goldenem Maßstab gemessen. Der Name Henriette Sonntag wurde eine Zauberformel, um Alt und Jung in Entzücken zu versetzen, zwar war es bei den wenigsten die großartige künstlerische Begeisterung, die sie erregte, sondern nur jener mehr der Persönlichkeit zuzuschreibende Taumel, dessen wir oben ausführlich gedachten; allein so massenhaft und auch derselbe etwas Einseitiges, wenigstens bekommt er eine historische Bedeutung, und die Nachwelt als ein Ereigniß bewundert werden. Henriette Sonntag übte eine Herrschaft de facto, wenn auch nicht streng de jure aus. — England zollte ihr noch reichere Huldigungen als Frankreich. Man stürmte in London das Haus, wenn sie sang; ein einziges Concert brachte ihr 1700 Pfund = 12 000 Thaler ein. — (Schluß folgt.)

Italienische Musik-Zustände der Gegenwart.

Von Fetis.

Die Vorzüge und Mängel des Italieners spiegeln sich in allem seinem Thun ab. Weniger ernst und grüblerisch als der Deutsche, wird ihm der Kunst-Kultus nicht zur Religion, — er faßt nicht ganz in demselben auf, obgleich schwärmend für die Schönheiten dieser Kunst, obgleich entzückt von ihnen, giebt er sich mehr aus Temperament, denn aus Ueberzeugung hin. Wankelbar in allen seinen Eindrücken, mehr Gefühls-Mensch als Logiker, folgt er bei seinen künstlerischen Bestrebungen mehr dem Geschmack als dem Urtheil; er genießt, aber grübelt nicht, und schnell zerstört er den Götzen des vergangenen Tages, um dem gegenwärtigen einen Tempel zu bauen. Diese Betrachtungen scheinen mir nicht blos eine hinreichende Erklärung für alle Umgestaltungen der italienischen Musik, sondern auch für die Geschmacks-Unbeständigkeit dieses Volks zu seyn, endlich machen sie auch klar, weshalb die Wissenschaft in der Kunst so wenig Werth in den Augen einer so ganz dem Instinkte folgenden Nation hat, und wie es zugeht, daß sie, trotz des von Tag zu Tag immer mehr zunehmenden Verfalls ihrer musikalischen Bildung, doch in ihrem bewunderungswürdigen Naturell noch immer eine reiche Fundgrube besitzt.

Dieses Naturell, mit welchem den Italiener eine so schnelle Auffassungsgabe für Musik verliehen ist, offenbart sich in den wenigsten unterrichteten Dilettanten, in den mangelhaftest ausgebildeten Künstlern. Aber eben deshalb, weil sie eine leichte Fassungskraft, ein energisches Gefühl besitzen, lassen sie sich vertrauensvoll gehen und wollen nicht einsehen, daß eine relative Vollkommenheit nur durch Sorgfalt und Mühe erreicht werden kann. Proben halten ist zum Beispiel für alle Sänger, für alle Orchester-Mitglieder in Italien die peinlichste Aufgabe, eine Arbeit, die ihnen den unüberwindlichsten Widerwillen einflößt. Wie sich auch der sie leitende Meister anstrengen mag, es gelingt ihm nie, ihren Abscheu gegen diese Art von Uebungen zu besiegen, denn der Gedanke einer bessern Ausführung hat nicht Reiz genug für sie, um ihnen die Mühe zu versüßen. Selbst die feierlichen Veranlassungen zwingen ihnen keine Aenderung ihrer Gewohnheiten ab, so befand ich mich auf einem Musikfeste, das in Florenz bei Gelegenheit des wissenschaftlichen und literarischen Kongresses abgehalten wurde, der dort versammelt war, höchst unangenehm berührt durch die zahllosen Nachlässigkeiten bei der Aufführung von Haydn's „Schöpfung", die doch nur mäßige Schwierigkeiten darbietet. Nichts desto weniger besitzt Florenz verdienstvolle Künstler, und an Mitteln, um Wirkung zu erreichen, fehlt es nicht, denn man hatte 370 Sänger und 230 Instrumentalisten vereinigt. Freilich wunderte ich mich nicht mehr über das mangelhafte Ensemble, als ich erfuhr, daß man nur zwei Proben gehalten hatte, überhaupt zeigte auch der Dirigent wenig Befähigung zu seinem Amte, denn so oft er das Zeitmaaß beschleunigen oder langsamer nehmen wollte, [illegible] er das Pult völlig mit seinem Stabe und machte überhaupt Armbewegungen, welche die Sänger und das Orchester nur verwirrten. Der erste Violinist, Picchianti, ein tüchtiger Künstler, der das Orchester führte, schien viel von der Ungeschicklichkeit des Direktors zu leiden, der doch, wie ich hörte, Lehrer des Contrapunktes an der Akademie der schönen Künste in Florenz war.

Die mangelhafteste Orchester-Ausführung und die geringe Sorgfalt, die man darauf verwendet, hat mich überall in Italien in Erstaunen gesetzt. Im Theater der Scala in Mailand sind die Blase-Instrumente vortrefflich, die Violinen und Bässe aber viel zu schwach, was besonders fühlbar wird, wenn die militärische Banda während eines Theiles der Oper oder des Ballets auf der Bühne verweilt und dort ihren gewöhnlichen Lärm anhebt, dadurch wird nun jede Nüance, jede zarte Seite in der Ausführung auf das bedauerlichste übertönt. Freilich gehen schon die zartern Schattirungen ganz durch das Geräusche, das fortwährend im Parterre herrscht und das dem Gesumme auf einem Markte oder öffentlichen Platz gleichkommt, verloren. Hier besprechen die Mailänder ganz laut ihre Geschäfte, unterhalten sich von Handelsangelegenheiten, von den öffentlichen Sachen, gehen und kommen, als wenn gar nichts auf der Bühne und im Orchester vorginge, das ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen könnte. Uebrigens ist auch in diesem schönen Mailänder Theater

der Mangel an guten und häufigen Proben Ursache an der nachlässigen Ausführung. Doch abgesehen von dem angebornen Widerwillen jedes italienischen Musikers gegen die Proben, wäre es auch fast unmenschlich, ihm noch mehr von den armen Musikern zu verlangen, die so erbärmlich besoldet werden. Denn viele derselben empfangen für einen Opern- oder Ballet-Abend, an dem sie fünf Stunden ununterbrochen spielen, nur einen Zwanziger. Die bestbezahlten Violinen erhalten 4 Zwanziger, und nur der erste Cellist, der noch unter der Regierung des Prinzen Eugen Beauharnais von Parma hierher berufen und lebenslänglich angestellt wurde, hat einen Gehalt von ungefähr 750 Thaler.

In Bergamo herrscht derselbe Ueberfluß an Blech-Instrumenten, Pauken und Trommeln, wie in Mailand, derselbe Lärm der Banda auf der Scene, und gegen dies alles kämpfen ebenfalls nur wenige schlechte Violinen und Bässe an. Der Eindruck, den ein so erbärmliches Orchester auf mich machte, mußte um so peinlicher seyn, als die Sänger wirklich ausgezeichnete Künstler waren. Gleichwohl siegt der Italiener Instinct nach so gewissen Momenten über die Geschicklichkeit der Mitwirkenden, und es waltet besonders in den Ensemble's eine Gefühlswärme, eine Einheit, ein Feuer, wie man niemals auf andern Theatern, selbst nicht bei der großen Oper in Paris etwas Aehnliches hört. In Rom war ich noch mehr erstaunt, denn da war Alles, Sänger, Choristen, Orchester, mittelmäßig oder schlecht, und doch mußt' ich in dem Finale des ersten Akts von „Mariani-Rodeny" die Begeisterung aller Mitwirkenden bewundern. Unter allen italienischen Städten, die ich bereiste, befriedigten mich in Neapel die Musik-Aufführungen noch am meisten, obgleich sie im Theater San Carlo nicht mehr so gut sind, wie vor mehreren Jahren, wo das Orchester unter Festa's Direction stand. Von ihm allein war zwar nicht jene Anregung zur Verbesserung des bestehenden ausgegangen, aber als einem Manne von Talent und Gefühl war es ihm gelungen, Rossini's Ansichten in's Leben zu rufen. Der berühmte Componist hatte mit Barbaja einen Contrakt abgeschlossen, in welchem er sich für einen jährlichen Gehalt von 12,000 Fr. anheischig machte, den musikalischen Theil des Theaters zu leiten, und so richtete er denn zuerst seine Sorgfalt auf das Orchester, dessen Zusammensetzung durchaus fehlerhaft war; denn unter Anderm zählte es bei sehr zahlreichen Besetzung nur zwei Bratschen und 3 Violoncellos. Seinem Genius schmeichelt eine Vollendung der Ausführung nun, wie sie sein Ohr noch nie vernommen hatte, und nach und nach wußte er die Spielenden dahin zu bringen, daß sie den Ausdruck auf eine Weise nuancirten, von der sie früher keine Ahnung gehabt. Nach Rossini's Abreise konnte Festa das Orchester auf dem von Meister bezeichneten guten Wege weiter führen, nach dem Tode desselben aber verwischten sich allmählig die orchestralischen Traditionen wieder, und obgleich das Orchester von San Carlo ein unbedingtes Uebergewicht über die Orchester anderer Theater behauptet, so hat es doch schon viel von seinen früheren Verdiensten eingebüßt. Die anderen Theater Neapels sind nur höchst gewöhnlich und mittelmäßig; der Anzahl von Fiorini, wo man zuweilen Opern giebt und wo Alles schlecht ist, will ich gar nicht gedenken. Das Orchester des Theaters Fondo ist um die Hälfte geringer als das von San Carlo, und das des Theaters Nuovo läßt sich gleich mit den italienischen Orchester. Die Fehler, die mir bei der Gesammt-Ausführung der Musik aufgefallen sind, die Nachlässigkeit der Musiker und der Choristen, der gänzliche Mangel aller Nuancirung und Feinheit scheinen mir die Resultate der musikalischen Bildung und Gewohnheiten des Publikums, ja der ehemaligen ganzen socialen Gestaltung zu seyn. Die Theatersäle, die allgemein sehr geräumig sind, werden schlecht erleuchtet, mit Ausnahme einiger Fest- oder Gala-Tage, wo ein Strom von Licht über dieselben ausgegossen wird, worden von den vielen Kerzen womit sie von unten bis oben besetzt sind. In einigen Sälen artet der Mangel an Beleuchtung sogar in völlige Dunkelheit aus, wie in dem von Bergamo, wo sich nicht einmal ein Kronleuchter befindet. In den nach diesem System versorgten Sälen sind nur die Treppen und die Logen erleuchtet, die man in Empfangszimmer umgewandelt hat. Da besuchen sich Personen, die sich sitten in ihrem eigenen Hause sehen. Dort werden Fremde vorgestellt, und die Unterhaltung wird so laut geführt, daß dadurch ein Geschwirr entsteht, welches alle feinen zarten Stellen in der Musik übertönt. Meiner Ansicht nach ist bei einem unaufmerksamen Publikum gar keine Vollkommenheit in der Ausführung denkbar, denn diese ist nicht blos das Erzeugniß eines geschickten Handhabens der Instrumente und Stimmen sondern entsteht aus einer Gefühls-, Wechsel- und Rückwirkung zwischen den Ausführenden und ihren Zuhörern. Die Zerstreutheit des einen Theils zieht nothwendig die des andern nach sich, und zerstreute Künstler werden nur Unvollkommenes leisten.

Der Werth, den die Italiener auf individuelle Vorzüge legen, macht sie für die Schönheiten der Gesammtwirkung unempfindlich. Daraus entsteht sich das Streben eines jeden Künstlers von einigem Verdienste, sich immer durch irgend eine eigenthümliche besondere Richtung seines Talentes zu isoliren, und so giebt es denn eigentlich in Italien keine Schule, das heißt keine Einheit des Systems. Ohne Einheit aber ist keine Gesammtwirkung möglich, und ich entsinne mich, daß Rossini bei seiner Ankunft in Paris ganz verwundert über das energische Einsetzen und gleichmäßige Accentuiren der Violinen und Bässe war. Diese Einheit ist die Frucht der vortrefflichen systematischen Schule, die vom Conservatorium begründet wurde. Bei den Italienern besitzt nichts Aehnliches, könnten sie sich diese unschätzbare Eigenschaft erwerben, oder wäre es den französischen Künstlern möglich, ihrer technischen Fertigkeit noch das natürliche Genie und den rechten Instinkt der Italiener beizugesellen, so würde man das höchste Ideal einer musikalischen Ausführung verwirklicht sehen. Doch, mit Ausnahme einiger seltenen Talente, scheinen diese Vorzüge sich nicht vereinigen zu wollen.

Man würde im Irrthum seyn, wollte man das, was ich über die musikalische Organisation der Italiener sage, in zu allgemeinem Sinne nehmen, sie ist nicht überall

dieselbe, und es machen sich auffallende Ausnahmen davon bemerklich. In den Städten und vorzugsweise unter den gebildeten Ständen bethätigt sie sich durch den lebhafteren Antheil beim Hören irgend eines Kunstproduktes, durch ein glückliches Gedächtniß, das zugleich die hervorspringenden Stellen einprägt, und durch eine wunderbare Leichtigkeit in der Ausübung dieser Kunst, selbst wenn der Unterricht sich nie über die ersten Elemente hinaus erstreckte. Unter den andern ländlichen Volksklassen aber, welche die Musik nicht erlernen, zeigt sich nicht in allen Theilen Italiens eine gleiche natürliche Anlage für dieselbe. So habe ich fälschlicherweise gerade diesen angebornen musikalischen Sinn da vermißt, wo ich ihn am ersten erwartete; nirgends erschien mir der Pöbel unmusikalischer als in Neapel; nirgends hörte ich unangenehmere, mehr schreiendere Stimmen und falscher auf den Straßen singen als hier. Dabei ist noch zu bemerken, daß dieses lebhaft gestikulirende Volk, welches in allen seinen Bewegungen eine so große Lebendigkeit an den Tag legt, im Allgemeinen nur traurige Klagelieder singt, von welchen man sich durch den Gesang unserer bildenden Völker eine Vorstellung machen kann. Dasselbe ist aber nicht der Fall in den gemäßigten Himmelsstrichen Italiens, die Städte der Lombardei, Parma's und Toskana's sind in musikalischer Hinsicht mehr von der Natur begünstigt, und Bergamo zeichnet sich hierin vor allen aus. Ich war gerade zur Zeit eines Jahrmarktes dort, wo das Volk bis in die Nacht hinein umherschwärmte und sang, und ich hörte dabei von Stimmen, die schöner als die auf der Bühne waren, Stücke aus Marino Faliero bewunderungswürdig genau und richtig durchführen.

Was ich hier über die musikalische Befähigung der Italiener ausspreche, widerstreitet durchaus, wie ich sehr wohl weiß, der Meinung, die man im Allgemeinen darüber aufgefaßt hat, und ich war selbst sehr verwundert, als sich mir jene Thatsachen aufdrängten, die meinen Überzeugung in dieser Hinsicht ganz widerstreiten. Gewöhnlich nimmt man an, daß, je mehr man in den südlichen Gegenden vordringe, der Sinn für die Kunst auch immer reger sich offenbaren müßte, und im Grunde ist dies ganz richtig; aber die Sitten eines Volkes, die Umstände, die gesellschaftlichen Einrichtungen, die Regierungsform und tausend andere Ursachen können diesen Sinn so abstumpfen, daß er fast vernichtet oder doch abgeschwächt erscheint, während eine vorgeschrittene Bildung, eine bessere Volkserziehung unbegrenzbare Wirkungen bei einer selbst minder reich mit diesen Fähigkeiten ausgestatteten Bevölkerung hervorzubringen vermag.

Die Dinge gehören auf ihren Normal-Standpunkt zurück, sobald die Fähigkeiten von beiden Theilen mit gleicher Sorgfalt gepflegt werden; dann trifft man gewiß in den südlichen Gegenden auf die besten Resultate, worauf sich die bedeutende Anzahl der Musiker ersten Ranges, jener Schöpfer der Kunst erklärt, welche aus dem Schooße der Bevölkerung Rom's und Neapel's hervorgingen, die doch in ihrer musikalischen Anlage so ausgezeichnet erscheinen, während die dem Anscheine nach höher ausgebildete Bevölkerung des nördlichen Italiens nur eine viel geringere Zahl hervorgebracht hat. Bemerkenswerth ist auch, daß die erfundenen Künstler sich immer an einem Ende Italiens entwickelt finden, während die ausübenden Talente am andern verweilen. Die Mehrzahl der großen Violinisten stammt aus Oberitalien her, wie Tartini aus Padua, Viotti aus Venedig, Pugnani, Viotti, Somis aus Turin, Paganini aus Genua.

Der musikalische Geschmack der Italiener hat sich in vielen Beziehungen sehr umgestaltet; eine der bemerkenswerthesten Wirkungen dieser Umwandlung ist der größere Fleiß, der jetzt auf die früher ganz vernachlässigte Instrumental-Musik verwendet wird. Vor dreißig bis vierzig Jahren beschäftigten sich die Musikliebhaber in Italien ausschließlich mit dem Gesange; das Piano wurde nur zur Begleitung benutzt, und selbst in den größten Städten konnte man sich mit vieler Mühe nur höchst mittelmäßige verschaffen. Jetzt aber findet man deren überall; die Lehrer, die darauf unterrichten, sind selbst in Neapel viel zahlreicher geworden, und viele Liebhaber spielen dieses Instrument wie ziemliche Virtuosen. Der Musikalienhandel beschränkte sich ehemals nur auf den Verkauf von Musikstücken aus den beliebtesten Opern, jetzt aber erstreckt er sich über das ganze Gebiet der Instrumental-Musik, es erscheinen in Mailand, Florenz und Neapel eben so viele Rondo's und Variationen, wie in Paris; die Geschäfte der Verleger haben fast eben solche Ausdehnungen gewonnen, wie die Handlungen Schlesinger's und Troupenas, und das Ansehen des Hauses Ricordi in Mailand steht hinter keinem zurück. Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts war der Notendruck in Italien so wenig bekannt, daß man in Neapel Sala's großes Compositions-Werk auf kupfernen Platten eingrub, und daß 1803 Marcello's Psalmen mit beweglichen Typen in Venedig gedruckt wurden; jetzt druckt man aber die Noten in Italien wie im übrigen Europa, und die Abschreiber, die sich ehemals so gut standen, können jetzt kaum dürftig ihren Lebensunterhalt verdienen. Es wird also heut zu Tage im schönen Italien nicht weniger Musik getrieben, als zur Zeit seiner schönsten Blüthe, nur hat die musikalische Bildung sich einen andern Gegenstand ausgewählt. Die Gesangkunst geräth in Verfall, und die Virtuosität auf Instrumenten macht reißende Fortschritte. Ich war nicht wenig erstaunt, als Mercadante zu mir sagte: „Ich hoffe, Sie werden mit dem Orchester unsers Conservatoriums und mit dem Zustande unserer ganzen Instrumentalschulen zufrieden seyn, der Gesang aber macht uns große Schwierigkeiten, und das Schlimmste ist, daß wir keine Stimmen haben.“ Keine Stimmen, keine Sänger in Neapel, aber Instrumentalisten und ein Orchester! ich glaubte, mich täusche ein neckender Traum, und doch verhielt es sich so in der That. (Gazetta musicale.)

Feuilleton.

(Auszeichnungen.) Migliara erhielt von Sr. Majestät dem Könige von Schweden das Ritterkreuz des Nordstern-Ordens; und der Bildhauer Thorwaldsen das Großkreuz desselben oder Wasa-Ordens.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. - Nr. 33. 18. August 1842.

Schechner und Sontag.

(Schluß.)

Mitten in allen Sorgen wurde die Siegerin selbst besiegt — durch die Liebe. Bei den vielen hundert Bewerbern, die sie von Anbeginn ihrer Laufbahn umlagert hatten, konnte es nicht fehlen, daß eine Menge von Gerüchten über Verbindungen, die sie geschlossen oder schließen sollte, in Umlauf kamen. Diesmal hatte die Sache eine andere Wendung genommen, die „heimliche Ehe" war eine Oper, in der sie früher mit großem Beifall aufgetreten war. Sie hatte jetzt die Kunst verwirklicht, und in der That eine heimliche Ehe geschlossen, mit dem ganz unbemittelten sardinischen Grafen Rossi. Doch die Folgen dieser Verbindung mußten später offenkundig werden, und diese selbst. Um sie zu verbergen, ebnete die Künstlerin ihren künstlichen Fall, verübte sich im Knie und mußte in den Folgen dieser Wunde eine Zeitlang das Zimmer hüten. Sie bezog eine Landwohnung bei Paris. Ein Geheimniß des Musiktons ist schwer zu bewahren, das der Künstlerin wurde bald öffentlich, es ging durch alle Zeitungen Europa's. Anfangs flüsterte man sich's zu, dann sagte man sich's lauter, endlich ließ man es ohne Umstände drucken. — Auf dem Gipfel ihres Glanzes und Ruhms und im Bewußtseyn der Wahrheit konnte die Sängerin diese kleinen Neckereien am Ende verschmerzen.

Das Motiv zu der Verheimlichung der Ehe wurde nach und nach bekannt. Die Sängerin wollte erst ein so großes Vermögen erwerben, daß sie mit ihrem Gemahl ihrem künftigen Stande gemäß ganz behaglich leben könne. Sie blieb daher noch einige Zeit auf der Bühne, trat aber dann eine Reise durch halb Europa an, um die jetzt geltende Ernte zu halten. Dieser Zug war die Spitze aller ihrer Erfolge. Sie wollte nirgends mehr die Bühne betreten, sondern nur in Concerten singen. Man bat ihr Einwendungen über Einwendungen, sie von ihrem Vorsatz abwendig zu machen. Der Gedanke, daß sie überall Abschied nahm, daß man die liebliche Erscheinung zum letztenmal sähe, sollte erhöhen die Theilnahme. Man spannte (in Frankfurt wenn wir nicht irren) die Pferde von ihrem Wagen ab und zog sie im Jubel nach Hause; man brachte ihr Nachtmusiken, Fackelzüge, ganze Ballen Gedichte wurden auf sie gemünzt. So kam sie im verhängnißvollen Jahre 1830 im März nach Berlin, und betrat noch einmal, zum letztenmal, die Bühne. Ihre größte Darstellung, in der sie den ganzen Zauber ihrer reizenden Persönlichkeit, den Klang und die an's Wunderbare grenzende Geläufigkeit ihrer Stimme am reichsten entfaltete, war Rossini's „Semiramis", diese Rolle war auch ihre letzte. Am 19. Mai 1830 wurde die Oper zu ihrem Benefiz gegeben, und sie nahm mit derselben von Berlin und von der Bühne Abschied. Zwar reiste sie noch nach Rußland, ging nach Moskau und Petersburg, kam zurück über Hamburg, gab überall Concerte, aber betrat die Bühne nicht mehr. In Hamburg schloß sie das Buch ihres Künstlerlebens ab, indem sie daselbst zum letztenmale öffentlich, d. h. für Geld sang. Nach dem Concert verwandelte sich die große berühmte Sängerin Henriette Sontag in die Gräfin Rossi, vertauschte ihren durch eigene Macht berühmt gemachten Namen mit einem, dessen Glanz und Werth in dem von der vernünftiger gewordenen Zeit nicht mehr anerkannten Erbe vorelterlicher Verdienste bestand. Sie verließ den großen, reichen Schauplatz ihres Wirkens, gab ihren Künstlerberuf hin für ein [illegible] Daseyn, eigentlich für ein [illegible], welche der gebildete Gesellschaftszustand darbietet. Darüber hat Niemand zu richten, aber ganz Europa durfte darüber trauern, und Jedem steht es frei, sich zu der Ansicht zu bekennen, daß die Würde der Künstlerin eine höhere ist, als die der Gräfin. Hat andessen, wie wir durchaus kein Recht haben, zu bezweifeln, wahre Neigung den Bund geschlossen, so treten natürlich die nächsten Rechte des Herzens dazwischen ein, und nur die Kunst hat es zu beklagen, daß ein ihr so zugehörendes Leben das Verdienst so frühzeitig büßte.

Noch in der neuesten Zeit ist die Lebensgeschichte der Künstlerin wieder zum Thema eines Kunstwerks geworden. Der Stoff zu Aubers „Ambassadrice" ist ohne allen Zweifel auf ihre Lebensverhältnisse begründet. Doch der Dichter schließt so, wie wir es uns gefreut haben würden, die Sängerin beschließen zu sehen. — Schaubühne und Lebensbühne werden indessen niemals ganz treue Spiegelbilder von einander liefern, und so müssen wir uns auch hier dessen getrösten, und die Thatsache hinnehmen, daß eine noch nicht den lebenden [illegible] Künstlerin, eine der größten, die unsere Zeit uns gegeben, schon seit Jahren todt ist für die Kunst, die ihr göttlicher Beruf war. —

A. L.

Kritik.

Prag bei J. Hoffmann: *Variazioni di Bravura per il Pianoforte*, composte per Elisabetta Roth, Maestra del Pianoforte al Conservatorio di Musica di Praga da *Federico Dionisio Weber*, Direttore del medesimo Instituto. Pr. 1 fl. 15 kr. Conv. Mze. oder 20 ggr.

Noch einmal wieder ein öffentliches Lebenszeichen von dem bejahrten, würdigen und allverdienten Rector des Prager Conservatoriums D. Weber! — Der bildende Genius mag täglich ein Werk zu Tage fördern — sie können alle Anspruch auf Vollkommenheit haben. Es ist mehr Materie bei ihnen aufzuwenden, und die Poesie verliert sich mit dem Stoffe, was sie vor Erschöpfung schützt. Anders jener Genius, dessen Stoff einzig der ätherische, unbegreifliche Klang oder das blos im Sinne weilende Wort ist. Seine Natur ist zart, und so stark seine Kräfte hervorzutreten vermögen, wenn sie einmal zur Offenbarung sich anschicken, so weich sind sie, daß sie nur selten, sparsam gebraucht seyn wollen, wenn nicht solche Erschöpfung ihr Ziel seyn soll. Die tiefgeistige Erregung, aus welcher der Tonsetzer schöpft, ist der Ausbruch eines Quellens, der sich hell und mächtig ergießt, um nachgehends lange Nacht zu verbreiten. Daß nur so wenige Künstler dies begreifen oder verstehen! — Welche Frische, Lebendigkeit, ja Jugendlichkeit in den Variationen! — ihr Meister war nicht jeden Augenblick bereit, mit Produktionen sein Talent abzuspinnen. Eine gewisse Summe geistiger Fähigkeit ist dem Himmel dem Menschen, und auch mit ihr muß haushgehalten werden, soll der Vorrath nicht zu früh ausgehen, und nachgehends Mangel, Nüchternheit dem ersten verschwenderischen Rausche folgen. Ich hätte nie mehr ein solch farbenhelles Gebilde von dem, zumal in anderem und mühseligerem Kunstdienste alt und grau gewordenen Meister erwartet, aber er hat haushgehalten mit seinem künstlerischen Vermögen bis in sein nunmehr 73. Jahr — Einer auf der Rückseite des Titels vorgedruckten Bemerkung zu Folge wurden die Variationen ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben, und der Verleger bietet Abschriften von letzterer an, wodurch denn das Ganze auch noch eine Einleitung bekommen würde, die in dieser Ausgabe für Clavier allein fehlt. Dieß beginnt sofort mit dem Thema in Des-dur (⅔, Andante). Schon solches zeichnet sich durch eine Ungewöhnlichkeit in Erfindung und Bildung seiner Melodie und der harmonischen Bearbeitung derselben aus, welche sofort das Interesse an dem Werke fesselt. Mit der Lieblichkeit des Gesanges paart sich ein gewisser contrapunktischer Sinn, der an jene guten Zeiten des Tonsetzkunst erinnert, wo nicht blos ein bischen Talent, sondern auch gebildeter Geist und Wissen zugleich zu dem Schaffensberufe berechtigen. Und dies ist auch der eigenthümliche Werth, den die Variationen an sich tragen, ohne damit vielleicht auch in jene Beschränktheit des instrumentalen Effekts zurückzufallen, durch welche die ältere Clavierkunst sich nothwendigerweise wegen der geringern organischen Vollkommenheit des damaligen Instruments vor der heutigen meist zu ihrem Nachtheil auszeichnen muß. Jede einzelne Variation ist ein Bravoursatz, und es ist gezeigt worden darin, wie recht wohl sich auch der heutige Virtuosenglanz mit der älteren Gediegenheit solcher Tonsätze vereinigen läßt: eine Eigenschaft, welche dem Werke einen großen Vorzug vor vielen ähnlichen Compositionen heutigen Tages verleiht. Der Variationen sind sieben nebst Schlußsatz. Ihre Haltung im Ganzen ist die allhergebrachte, auch ein Moll-Adagio (Cis-Moll) fehlt nicht. Wurden sie wirklich für die Spielkräfte der ec. Roth bemessen, so müssen dieselben nicht gering seyn, denn leicht sind sie nicht, vielmehr verdienen sie ihren Namen, aber effektvoll auch sind sie sämmtlich und in jeder Beziehung und — im Studium überwunden — wird jeder Virtuos Anerkennung damit finden.

München bei Fleischmann: Antiphonien zum Gebrauch bei den öffentlichen festtäglichen Gottesdiensten in protestantischen Gemeinden. Componirt und bearbeitet von Ph. A. W. Driloph, Cantor an der protestantischen Kirche zu München. Preis 1 fl.

Der Herr Herausgeber sagt ein wahres Wort in der Vorrede: „So wie manches Andere, was unsere Alten in ihren Gottesdiensten Herrliches hatten, sind auch die Antiphonien (Wechselgesänge zwischen Priester und Gemeinde) im Laufe der Zeit außer Gebrauch gekommen. Nur hie und da haben sich in einzelnen, wenigen Gemeinden, namentlich für die Feier des heiligen Abendmahls, Spuren davon erhalten, und man fühlt daran wohl merken, wie gewaltig dieselben in ihrer Wirkung gewesen seyn müssen. Es wäre deshalb eine Wiederaufnahme solcher Antiphonien in unsere Liturgie sehr zu wünschen.“ Schreiber dies ist zwar in seinem bischen Kirchenleben Theolog und war früher auch längere Zeit praktischer Geistlicher. Als solcher fand er einmal einer Gemeinde vor, in welcher die Antiphonien längst vergessen waren; er führte sie wieder ein, und die Folgen, welche der darnach geänderte Ritus hatte, darf er wahrlich keine ungesegneten nennen. Sie waren es auch, die ihn veranlaßten, so eifrig einst für die Sache in der Darmstädter Allgemeinen Kirchenzeitung zu sprechen. Ist es doch auch ein durchaus lutherischer Ritus, wenn man der Musik so wenig Antheil an dem protestantischen Gottesdienst gestattet als in der Regel geschieht. Das fiel Luthern entfernt nicht ein. Umändern wollte er die katholische Messe, aber nicht abschaffen. Daß die Geistlichen selten singen können, giebt keinen Grund zur Entfernung der Antiphonien, dieses oft ursprünglichen, weil lediglich auf's Gefühl wirkenden, Theils des Gottesdienstes: sie sollen es lernen. Wie Viele sind unter den Geistlichen, die ordentlich reden können? — Consequenter Weise müßte man auch die Predigt abschaffen. Was bliebe? — Man sende keinen Prediger aus, der nicht reden und nicht singen kann. An den philologischen, exegetischen und historischen Kenntnissen erbaut sich keine Gemeinde: sie sind nicht Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck bei dem praktischen Geistlichen. Leider aber glaubt man Oben das noch nicht

allgemein und fest genug. Man kennt dort nicht die wunderbare Kraft des im schönen Klange bestehenden Wortes. Selbst von politischer Bedeutung aber ist der Gegenstand. Doch das gehört nicht hieher. Die Antiphonien aus, welche Hr. Dr. Kloph hier mittheilt, sind durchgängig ausgezeichnete Gesänge. Sie sind zwar nicht alle von ihm componirt worden, sondern wir treffen auch Palestrina'sche, Händel'sche und andere Sätze; das thut indessen Nichts; das Heft bietet der Kirche Gutes, Edeles wer es schuf, Hr. Dr. Kloph hat das Verdienst, die Sache durch Musterbeispiele auf's Neue angeregt, und wo sie noch besteht, von'm Verfallen geschützt zu haben. Möchte das Heft überall eingeführt werden. Wo keine stehenden Sängerchöre vorhanden sind, lassen sich, zur Ausführung der mehrstimmigen Responsorien, leicht einige Mitglieder der Gemeinde und Schulkinder auswählen, denen die Gesänge einstudirt werden. Wenn man will, möglich ist Alles, leider nur will man so wenig und selten das Gute, wenn nicht sofort ein baarer Gewinn davon auf der Hand liegt.

Breslau bei Carl Cranz. *God save the king!* Für die Orgel zum Gebrauche bei Orgel-Concerten bearbeitet und Hrn. Dr. Louis Spohr in hochachtungsvoll gewidmet von Adolph Hesse. Op. 67. Pr. 10 ggr. oder 45 kr. rhein.

Der wacker gehaltene Composition ist für größere, womöglich 32füßige (im Pedal) Orgelwerke berechnet, und besteht, außer der Einleitung und Schlußsatz, aus fünf Variationen über das im Titel genannte Thema. Die Einleitung nimmt sofort das erste Motiv dieses auf und führt dasselbe in verschiedenen modulatorischen Anklängen durch, bis das Thema selbst eintritt. Bei den Variationen, die der Hr. Componist „Veränderungen" nennt, liegt der Cantus firmus bald in der Oberstimme, bald im Mittel-, bald in der Unterstimme, während die übrigen denselben figurirt umgeben. Bei jeder Variation ist die Registrirung genau angegeben worden. Der Schlußsatz bildet eine Fughette über das erste Hauptmotiv. Die Art der Ausführung ist dem Instrumente angemessen und, auf einem größeren Werk vorgetragen, mit Gewandtheit und genauer Registrirung, muß die Composition ungemein effektreich wirken, denn selbst der hiezu viel beitragende mannigfaltige Wechsel von Licht und Schatten ist mit bestem Erfolg erzielt worden.

Ebendaselbst. *Salvum fac regem!* für vier Männerstimmen oder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Begleitung des Pianoforte componirt von Ernst Richter. Op. 19. Pr. Part. u. Stimmen 16 ggr., Part. allein 8 ggr. und 4 Stimmen allein 8 ggr.

Es liegen Ref. beide Ausgaben oder Bearbeitungen sowohl die für Männer- als die für allgemeinen Chor vor. Unstreitig gehört die Composition zu den guten Chorsätzen und in ihrer Behandlung liegen Zeichen nicht gewöhnlicher contrapunktischen Kenntnisse, was Ref. aber nicht darin gefallen wollte, sind die häufig vorkommenden gar deutlichen Anklänge an den Hymnus God save the king in den Hauptmotiven, welche selbst die gerade Taktart nicht zu verwischen vermag; z. B. gleich Anfangs in dem Satze:

[Notenbeispiel] u. s. w.

Dann glaubt Ref., wäre ein Gesang, in welchem ein Gott zum Allmächtigen fleht, seinen König zu segnen, am wirksamsten in möglichst einfacher Bearbeitung, bei welcher die vier Stimmen möglichst gleichzeitig mit einander fortschreiten. Das häufige Trennen, Wiederholen und Dehnen der Textgedanken kann hier nicht von Vortheil seyn, weil es dem Gefühlsausdruck widerspricht. Der Text des Hymnus lautet: Deus omnipotens! in te solum speramus, te imploramus; Domine! precor exaudi nostras, Salvum fac regem! — Dieser Text nimmt hier in sehr eng gedruckter Partitur, mit 3 Partiturzeilen auf der Seite, sechs enge Seiten ein, wovon die letzten beiden blos das salvum fac regem füllt. Solche häufige Wiederholungen ein und desselben Gedankens schwächen seinen Inhalt und schwächen auch den Eindruck des Gesanges, weil sie in einen Contrast mit dem innern geistigen Rhythmus treten. Immer möchte der Hörer fragen, wenn er Dutzende Male das te imploramus, in te solum speramus gehört hat und oft genug in wahrhaft rauschender Vorstellung der Worte, nun was steht, was hofft ihr denn? — Warum so eigensinnig den eigentlichen Schwerpunkt der Gedankens so weit hinausschieben, und dann wieder auch mit nicht weniger Eigensinn daran haften? — Da schützt die beste Harmonie des musikalischen Satzes nicht vor Ermüden.

Ebendaselbst. Sechs Lieder für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Th. Heinroth. Pr. 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Lyrisches Talent läßt sich dem Componisten nicht absprechen, allein seinem lyrischen Schwunge fehlt noch die nöthige rhetorische Folgerichtigkeit. Die Melodien an und für sich sind gut erfunden, aber ihre nicht selten ganz falsche Interpunktion hemmt den Strom. Sie fängt gut an, aber wo man meint ein Komma zu erhalten, trifft man wohl gar einen Punkt, und wo diesen ein Colon. Daneben sind die Schlüsse auch häufig so unmöglich erwirkt, daß — um den Vergleich zu gebrauchen — das lyrische Gefühl meist Stoß bekommt, wie die ruhige Wasserwelle, in welche man einen Stein wirft. Es ist keins unter den Liedern, das nicht mehrere der angedeuteten Gemeise davon enthielte, namentlich aber das erste „Fichte und Palme" von Heine, und das zweite „Ausgang und Heimkehr". Am meisten gelungen ist das (fog.) schwäbische Volkslied, das dritte im Hefte, und am wenigsten die letzten drei. Die Baßstimme ist im Ganzen gut behandelt und in vortheilhafter Lage gehalten.

Rd.

Nordhausen bei G. Müller. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Lachner ꝛc. Op. 70.

Die drei wirklich schön und mit Innigkeit gesungenen Lieder sind jedes in einem besondern Hefte gedruckt, von

denen die ersten beiden jedes 27 kr. und das dritte 18kr kostet. Der Dichter des Textes ist L. Koch. Besonders reich an Gemüth ist das dritte Lied, „das Echo" u. und bei jeder Note fühlt man hier die Tiefe, Reinheit und Unmittelbarkeit des Ergusses. Nicht anders mag und kann man die Melodie sich denken. Das ist lyrisch. Das zweite „die Quelle", so gut und schön, will doch in der Begleitung dem Referenten etwas zu viel, und soll das erste, „der Himmel", ein Vorwurf treffen, so ist es ein zu emsiges Streben nach Wortausdruck. Doch vergißt man diese etwaigen Mängel unter der Innigkeit der Melodie. 16.

Literarische Notizen. Von Interesse für ihre Kunst und ebendeshalb bestens zu empfehlen sind unter den neu erschienenen Musikalien, ohne hier aber zu einer ausführlichern Besprechung Anlaß geben zu können:

M. Uhlig. Acht leichte und melodische Duettino's für zwei Violinen 2c. Op. 17. Heft 2. Pr. 16 ggr. Breslau bei Cranz.

J. G. Töpfer. 35 Cadenzen und kleine Vorspiele in allen Dur-Tonarten für die Orgel. Ein besonderer Abdruck aus Körners „Orgelfreund". Erfurt bei Körner. Pr. ⅓ Rthlr.

C. Anna. 12 Lieder für die Jugend in Schule und Haus mit leichter Klavierbegleitung. Pr. 1 f. Op. 48. Nordhausen bei Müller.

A. Zöllner. Der deutsche Männerchor. Erster Band. Erste Hälfte. Partitur und Stimmen. Pr. 6 Part. 5 Sgr., jeder Stimme 2 ggr. Schleusingen bei Glaser.

Correspondenz.

Brüssel Anfangs Juni 1843 *).

Soll ich Ihnen sagen, in welchem Zustande wir uns gegenwärtig befinden, so ist es der einer lyrischen Krisis. Leben oder Tod — Beides haben wir von der Zukunft zu hoffen und zu fürchten, Gewisses verheißt der Augenblick nicht. Wie in Paris nämlich, wo ebenfalls keine Theaterdirektion weiß oder wagt, einen Sänger oder eine Sängerin auf länger als ein Jahr zu engagiren, meint auch hier der Impresario sich durch keinen längern Contrakt binden zu dürfen. Mag er Gründe dazu haben, und gute Gründe, denn die Sänger haben eine Natur wie die Tenoristen, gleich weichlich und zart, und kein Mensch kann garantiren, daß die Stimme, die heute silberhell und rein tönt, morgen noch existirt. Natürliches Instrument ist das Organ eines Sängers auch allen Ereignissen und Einflüssen der äußern Natur ausgesetzt, und wie jetzt nun der Himmel noch sonnenhell und lichthell durch kein Wölkchen beeinträchtigt seyn, in einer Stunde aber schon das schwerste Gewitter heran aufsteigen kann, so auch am lyrischen Himmel der dramatischen Sänger. Nun liebt das Publikum unter der Stimme. Jedes Jahr dasselbe Fieber, jedes Jahr dieselbe

Frage, dieselbe bange Hoffnung, dieselbe frohe Besorgniß, doch fast niemals der Zutritt eines vollendeten Ensembles. Für diesmal sollte der sorgenvolle Zustand durch das Debut der ersten Sängerin von der großen Oper in Paris, Madame Treilhet-Nathan, gehoben werden, oder das Publikum ist seit zwei Jahren, wo es stets wahrhaft ausgezeichnete Talente bewundern durfte, etwas verwöhnt worden. Ohne solchen Vorgang wäre das Unternehmen zunächst geglückt. Madame Treilhet-Nathan kam hierher, nachdem die Administration der großen Oper zu Paris für gut befunden hatte, sie zu entlassen. Es schien ihr die Aussicht, unumschränkte Beherrscherin des Theaters zu werden, wohl zu thun, und sie opferte dieser Leidenschaft willig ein etwas bedingtes Honorar. Wirklich muß der Künstlerin viele Erfahrung und große scenische Routine zugestanden werden, wenn man ihr bei der Gewandtheit, womit sie Rollen selbst der verschiedensten Gattung durchführt, nicht Unrecht thun will, indeß fand die Direktion Mittel, ihr endlich auch eine Mademoiselle Julian zur Seite zu stellen, welche ebenfalls vergeblich auf ein Engagement bei der Königl. Akademie zu Paris gehofft hatte, und sang dieselbe, wenn auch weniger durch Schule und Erfahrung, so doch durch eine unendlich schöne frische Stimme den Sieg davon, so war auch die Gunst des Publikums, in welcher Madame Treilhet bereits festzustehen glaubte, bald nach dieser Seite entschieden. Leider aber sollten wir uns des Besitzes der wirklich große Hoffnungen erweckenden talentvoll jungen Sängerin nicht lange erfreuen. Alles bestimmte die Direktion mit Anstrengungen zu einem dauernden Engagement, aber wenn kein anderer Wille, so machte der Hymen ihre Erfüllung scheitern. Unter der reichen Zahl von Anbetern, die sich um die liebenswürdige Künstlerin versammelt hatten, befand sich auch der Neffe und Erbe eines hiesigen reichen Banquiers, der sich nicht begnügen mochte mit dem Tribut schmeichelnden Applauses, sondern ihr eine Huldigung zu Füßen legte, die bedeutend genug wurde durch seine Hand und sein Vermögen, um nicht zurückgewiesen zu werden. Mademoiselle Julian vermählte sich, noch ehe der Enthusiasmus junger und alter Kunstjünger recht heimisch geworden war in der Art und Weise seiner Offenbarungen, verließ das Theater und zog sich in die sicherere, aber desto zufriedeneres und freudenvolleres Privatleben zurück. Für Madame Treilhet war das ein Triumph, wenn auch nicht durch eigenes Verdienst errungen und vielleicht mit einiger weiblicher Aufmerksamkeit betrachtet. Die erste und einzige wurde sie nun abermals auch die liebste Sängerin des Publikums und dadurch nicht minder der Direktion zu werden, aber Mademoiselle Julian folgte eine Madame [illegible]. Noch niemals war dieselbe auf einem französischen Theater aufgetreten, und so sah man nur mit geringen Erwartungen ihrem Debüt als Alice in „Robert" entgegen. Doch schon in dieser ersten und einzigen Rolle legte sie die unzweideutigsten Beweise von dem Besitze aller Eigenschaften ab, welche billiger und hinreichender Weise von einer dramatischen Sängerin gefordert werden können. Sie ist eine Deutsche, woher — weiß ich nicht. Mit einer äußerst klangvollen,

*) Ohne unser Verschulden verspätet. Der Brief kam bald durch die Post, wie wir gewünscht hätten und wie wir bei unsern Correspondenzen wünschen, durch gelegentliche Vermittlung.
Anm. der Red.

reinen, umfangreichen Stimme verbindet sie auch bereits eine gute Methode und ein seltenes Talent zum dramatischen Vortrag wie zum scenischen Spiel. Was ihr fehlt, ist ein ausgebildeter Mechanismus und eine deutlichere Pronunciation. Mag der letzte Fehler darin seinen Grund haben, daß sie der französischen Sprache noch nicht vollkommen mächtig ist, und der erste wird sich durch Fleiß und Studium heben, zu deren Anwendung ihre große Jugend Hoffnung macht. Ueberhaupt glaube ich der Sängerin eine glänzende Zukunft vorhersagen zu dürfen, wenn sie noch Gelegenheit findet, in die Schule eines erfahrenen und wissenschaftlichen Lehrers zu treten. Zu dem Ende war sie an Bordogni empfohlen, doch ist dieser jetzt als Gesanglehrer am Conservatorium zu sehr beschäftigt, als daß er ihr besondere Aufmerksamkeit und Pflege widmen könnte. Sie muß alle Rollen selbst oder unter Leitung des Dirigenten einstudieren. Das ist ein Unglück für das ausgezeichnete junge Mädchen. Ich sprach Bordogni darüber. Er hatte wenigstens so viel Zeit gewonnen, ihr den ersten Act Roberts einzustudieren und versicherte mich, daß die Fortschritte, welche die Sängerin während der Zeit gemacht hätte, überraschend und alle Erwartungen weit überschreitend gewesen wären. Was könnte aus dem Talente werden, gestatteten Verhältnisse ihr eine bessere Stellung! Man sucht der Künstlerin den Aufenthalt hier nicht sehr annehmlich zu machen. Daran ist theils ihre Abkunft Schuld. Die einzige Deutsche unter dem Personal, hat sie noch mit dem ganzen Personal zu kämpfen, und doch ist sie unstreitig der einzige Stützpunkt der Oper, denn Tenor und Baß sind bis jetzt noch so gut als gar keine da. Ein Herr Alizard hat viel Biegsamkeit der Stimme, eine hübsche Figur, aber indem er diese Eigenheit kennt, mißbraucht er sie auch und unternimmt Dinge, die durchzuführen ihm sonst alle Kräfte fehlen. Er möchte glänzen, wie die ersten Sänger der italienischen und großen Oper zu Paris, im Portamentschimmer, aber bedenkt nicht, daß sein Metall dazu noch nicht die gehörige Masse durchgemacht hat. Es ist ein Unglück, wenn Künstler frühzeitig sehr reisen. Während Nichts in der Natur urplötzlich wird, und Alles seine Bahn von Früh bis Mittag ruhig wandeln muß, selbst die Sonne, warum diese fliegenden Talente, dem Himmel Etwas abtrotzen zu können, was solcher niemals gewährt. Die Folgen sind frühe Verblühung und eine permanente Unreife. Man nehme die Blüthe vom Baume, und lege sie in die wärmste Sonne, — es wird nie eine Frucht daraus, man nehme die frühe Frucht und thue desgleichen, sie wird trocken aber nicht reif. Alles will seine Zeit und seinen gesetzlichen Naturgang.

Und demnach ist denn — was die Mittel unserer Oper betrifft — immer noch nicht gewiß, welchen Ausgang die Krisis für dieses Jahr nehmen werde, wenn nicht schon der Furcht und Besorgniß mehr Raum, denn der Hoffnung gegeben werden darf. Das ist eine jener Folgen des bloß jährlichen Engagements. Ich meine, daß sich auch die Direction nicht gut dabei steht. Sie selbst befindet sich in einer ewigen Unruhe und Gefahr und vermag niemals ein stehendes Repertoir zu bilden. Die Oper, welche dieses Jahr Glück machte, sie darf vielleicht das nächste und folgende Jahre ruhen, weil die Kräfte nicht mehr da sind, die seine Stücke bewirkten. Woraus bisher unser Repertoir bestand, war: Robert, Giuramento, Zeigane, — nicht französisch, nicht deutsch, nicht italienisch, nur nach den eben vorhandenen Mitteln berechnet, nicht nach einem nationalen Geschmack. Die Zeigane machen Fiasco. Das Giuramento hatte ein besseres Schicksal, ist aber auch eine bessere Composition, wenn gleich die Viel zu Viel sagen, die nur das instrumentalen Spielwerk und ihren ziemlich correcten Partitur willen ihm Classicität zusprechen.

So viel von der Oper, über Conservatoire und Concerte nächstens.

T.

Lausanne am 5. August.

Gestatten Sie, daß ich Ihnen von dem schönsten aller Feste spreche, die wohl je von reinem Sonnenhimmel begünstigt in unserer reizenden Gegend gegeben worden sind, ich meine das schweizerische Concert, dessen zahlreiche Gäste heute nach allen Gegenden wieder aus der Hügelstadt Lausanne auseinander strömen. Dies Fest hat seinem Namen Ehre gemacht, denn es war ein reiner Einklang, nicht blos der Töne, sondern auch aller menschlichen und geistigen Beziehungen. Vielleicht Kürze wegen spreche ich hier nicht von dem Eintreffen und freundlichen Begrüßen der geschmückten und Fahnen tragenden Deputationen aus den verschiedenen Kantonen und Städten, gesendet von den schweizerischen Musikgesellschaften. Vom Montags (1. August) bis Dienstag Abend waren doch herzlichen Begrüßungen. Ich spreche Ihnen auch nicht von den festlichen, geselligen und fröhlichen Vereinigungen, denn dergleichen haben wir mehr schweizerisches Familienintresse. Was aber das Ausland mehr ansprechen muß, als jene geselligen Manifestationen, die sich in der Schweiz überall bei ähnlichen Anlässen wiederholen, das ist das Humane und Künstlerische in den eigentlichen Festtagen des 3. und 4. August. Mittwochs um 2½ Uhr begann das erste festliche Schweizerconcert in der herrlichen romanischen Kathedrale Lausanne's, in allen Theilen trefflich ausgeführt von 30 Solosängern und Sängerinnen, 333 Chorsängern mit einem Orchester von 180 Instrumenten. Zuerst die Symphonie von Beethoven (Op. 67), dann das neue Stabat mater von Rossini und zuletzt im ganzen zweiten Theil des Concerts der herrliche Lobgesang oder die Symphoniecantate von Mendelssohn Bartholdy (Op. 52). In allem herrschte ein glückliches Zusammenhalten der vielen ungleichartigen Sologesang- und Chor-Elemente, die unter der trefflichen Direction ein würdiges künstlerisches Ganze bildeten. Anderes Zarten Kraft und Präcision, vielleicht nur zu wenig Blasinstrumente. Von den durchaus wackern Solosängern heben wir hier nur den Dr. Mengis aus Basel hervor, der auch in Wien und in andern Städten Süddeutschlands vortheilhaft bekannt ist. Sein kräftig schöner Tenor, diese volle herrschende Bruststimme, die auch die äußersten Räume der großen und

hohen Kathedrale ausfüllte, diese seltene Stimmenwelle, getragen von Gefühl und Methode, was allen eine herrliche Erscheinung, sowohl in diesem großen Concert, als auch am folgenden Tage in dem kleinen. Es zeigte die Auszeichnung der beiden Solosängerinnen, daß sie sich neben diesen zauberischen Tonfluß halten konnten. Auch das kleine Concert am 4. August muß gelungen genannt werden. Es enthielt keine Kirchenmusik, sondern nur Compositionen von Meyerbeer, Mercadante, Donizetti u. s. w., zeigte aber vielleicht in der Ausführung die unvermeidliche Ermüdung der Executanten durch die unzähligen Anstrengungen mit Proben, durch das vorherige große Concert und die bacchischen Gesänge bei Tisch. So wurde das große Concert schon am 2. für Unbemittelte gratis gegeben, damit auch diese Theil daran hätten. Das schöne, vom herrlichsten Wetter in reizender Gegend begünstigte Fest schloß mit einem großen Ball, indem die neue große Kornhalle auf der Schanze durch ein kunstverständiges Comité und einen geschickten Maler zu einem weiten und geschmackvollen Ballsaal mit geräumigen hohen Corridors, Nebensälen, Ankleidezimmern, Lauben u. s. w. eingerichtet war: ein wahrhaft zauberischer Raum, trefflich erleuchtet und decorirt, in dem sich über achtzehnhundert Personen aus den verschiedensten Ständen tanzend, trinkend, essend heiter herumtrieben. Die treffliche Anordnung dieses Festtags ist außer der Erwähnung des Comité's besonders dem Herrn [illegible] aus Vevey, schweizerischem Oberstlieutenant, zu verdanken. Sie sind vom frühen Morgen bis tief in die Nacht oft bei einem Gedränge von zehntausend Menschen auf engem Raume durchaus harmonisch und wohlklingend gewesen. Nirgends war ein Drängen oder Schreien, nicht einmal der weiblichen wandelnden Buden, die dichtesten Massen gingen ruhig mit Rücksicht nehmend an einander vorüber, als fühlten sich aber das Fest und theilten es durch ihre eigene Haltung. Niemand störte den Boden. Das kannte Fest sichtbare Gensdarmen oder selbst das, was anderwärts Polizei genannt wird, denn die wenigen Gensdarmen waren nur Luxus. Die zahlreichen Fremden, welche in diesen Tagen hier waren und alle Hotels der Stadt füllten und überfüllten, werden von diesem schweizerischen Musikfest, so wie von der sich dabei zeigenden Volksthümlichkeit einen günstigen Eindruck mitnehmen. Nur ein Wißton war in der Harmonie: Mendelssohn kam nicht zum großen Concert, sondern erst zum kleinen, weil ihn die Unpäßlichkeit seiner Gattin einen Tag in Basel zurückhalten hatte. Auf dem großen Saal glänzte das weiße Bundeskreuz der Schweiz zwischen seinem und Rossini's Namen.

Salzburg am 10 August.

Der nahende 4. September ist der festliche Tag, an welchem das Mozartdenkmal hier in Salzburg, auf dem Mittelpunkte des prachtvollen Michaelsplatzes errichtet, feierlichst enthüllt werden wird. Bei dem der hohen Bedeutung des Festes gemäß angeordneten großen mehrtägigen Musikfeste werden die berühmtesten Künstler und Künstlerinnen mitwirken, von denen wir nur einige nennen wollen, als die Damen Mad. Hasselt-Barth, Mad. Stöckel-Heinefetter, die Herren Schmitzer und Staudigl, als Soloinstrumentalisten die Herren Ernst und Ole Bull, so wie höchst wahrscheinlich auch Herr Liszt, den das Comité eigends eingeladen hat. Auch an Repräsentanten musikalischer Corporationen soll es nicht fehlen. So haben die böhmischen Stände beschlossen, auf eigene Kosten sechs der berühmtesten Professoren des Prager Conservatoriums, so wie zwölf der tüchtigsten Schüler desselben zur Repräsentation wie zu activer Mitwirkung nach Salzburg zu senden. Directoren des Musikfestes sind die Herren Hofcapellmeister Franz Lachner, Sigismund Neukomm, August Pott, so wie der Sohn des Gefeierten, Herr Wolfgang Mozart. Von den aufzuführenden Musikwerken erwähnen wir nur: das Requiem, die C-dur-Messe, das Oratorium, „der büßende David", die C-dur- und G-moll-Symphonie, die Ouvertüre zur Zauberflöte, eine im Nachlasse Mozart's vorgefundene, noch nicht bekannte Cantate, ein Werk seiner letzten Lebensmomente, bei dem Enthüllungsakte selbst eine aus Mozart's Werken entlehnte und im Zusammenhange der Ideen verfaßte Cantate mit untergelegten Worten, von Hrn. Mozart Sohn; außerdem viele Solovorträge.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Mühlhausen am 7. Juli. Der Musikdirector Ernst Wilhelm [illegible] mit Mitwirkung gab am 28. Juni auch in seinem Vaterlande Mühlhausen ein Concert, welches der schönen Jahreszeit ungeachtet ziemlich besucht war. Wir lernten in ihm einen wackern Oboebläser kennen, der sein Instrument mit einer seltenen Zartheit behandelt und Passagen mit außerordentlicher Leichtigkeit beherrscht, daß wir seinen Vorträgen mit wahrem Vergnügen folgten. Gleiche Meisterschaft bewies derselbe auf dem englischen Horn, das uns schon seines seltenen Erscheinens wegen, noch mehr aber wegen seines eigenthümlichen Tons und sinnigen Gesanges interessirte. Auch als Componist zeichnete sich der bescheidene und achtbare Künstler für beide Instrumente rühmlichst aus und wir schulden ihm mit dem aufrichtigen Danke für einen so genußreichen Abend.

Freiburg am 4. August. Heute wurden in der großen Vorhalle des Münsterkirche durch den von gewählten hochwürdigsten Hrn. Erzbischof, Dr. [illegible], die neuen Glocken der Münsterpfarrkirche nach dem römischen Pontificale geweiht. Der ganze Pfarr- und Gemeinderath war gegenwärtig und verrichtete die vorgeschriebenen Psalmengesänge und Gebete. Auch der städtische Gemeinderath und der katholische Pfarr- und Kirchenbildungsvorstand wohnten dem kirchlichen Akt bei. Die Glocken erhielten die Namen Lugen (Christus), Maria, Paulus, Joseph, Johannes, Jakobus, [illegible] und Alexander, unser Schutzpatron. Die Münsterpfarrkirche hat somit im Laufe des gegenwärtigen Jahres ein neues Geläute von acht Glocken erhalten. Die größte derselben wiegt 66 Centner, die kleinste gegen vier. Die Zahl aller Münsterglocken kommt nun der Zahl der Apostel gleich. Die neuen Glocken sind harmonisch gestimmt und geben von dem alt gebräuchlichen B an die Töne B, D, F, Es, A, B, C, E. Jenach dem verschiedenen Feierlichkeiten können dieselben zu mehreren oder vollständigen Ertönen. Der größte und schönste Altar für die hohen Festtage ist der B-dur-Altar, ein zweiter Altar für die Feste zweiten Ranges

ges ist der D-dur-Accord, und ein dritter für das Trauergeläute der Feierlichkeiten für die Verstorbenen ist der D-moll-Accord. An gewöhnlichen Sonntagen wird im Dreiklang zum Hochamte geläutet. Die Glocken selbst sind außerordentlich schön gegossen. Die Verzierungen sind in gothischen Formen und sehr gelungen ausgeführt. Unter den Bildern an denselben werden besonders jenes auf der größten Glocke: Christus in der Verklärung, und das auf der zweiten: Maria mit dem Christuskinde in Strahlen, allgemein und mit Recht als vorzügliche Arbeit bewundert. Christus erscheint in der Wiederkunft schwebend. Der Verfertiger ist Carl Wurmbacher von Constanz.

Pest, ... am 31 Juli. Unser Cymbalvirtuose [illegible] ist von seiner Reise nach Wien zurück. Er brachte während seines Aufenthalts dort — so weit ich erfahren — eine Reihe seiner Compositionen zur Aufführung und dieselbe soll mit vielem, allgemeinem Beifalle aufgenommen worden sein — Kürzlich befand sich Spohr in unserer Mitte. Nur im Privatzirkel wurde es möglich, den großen Meister zu bewundern, der noch immer einen eigenthümlichen, hinreißenden Reiz seinem Bogen einhaucht. Schade daß Spohr nicht mehr öffentlich spielt. Es liegt in seinem ruhigen Vortrage eine grandiose Kraft, etwas, was sich nicht beschreiben, nur fühlen läßt. Mit was für einem Bogen eine eigene Macht, so unwillkürlich wird Einem dabei zu Muthe — welche hinreißende Klarheit, welche [illegible] Verklärung in diesem Spiel ohne Fehl. In diesem [illegible] ohne Anspruch! — Was mich zugleich freut, war die Anerkennung, die Spohr unserem Concertmeister [illegible] zu Theil werden ließ. [illegible] sehr Spohr [illegible] [illegible], [illegible] doch fiel sich Beide näher, als [illegible] Geiger der Jetztzeit, [illegible] nach der sittlichen Kraft [illegible] [illegible] [illegible]. Spohr wird nicht nach England gehen, wie mehrfach behauptet wurde, sondern diesen Sommer einen Theil vom nördlichen Deutschland bereisen. Nach England wurde ihm der Urlaub verweigert, obschon selbst der Herzog von Cambridge sich deshalb an seine Regierung gewandt haben soll.

Baden Baden am 3 August. So sehr glänzend in jeder andern Hinsicht sich die diesjährige Saison gestaltet, so wenig glänzend ist sie in musikalischer. Der Pächter Benazet giebt alle Sonntage im großen Conversationssaale musikalische Abende, aber eigentliche Concerte fanden erst zwei statt von Döhler. Der Violinist Panofka wollte ein Armen-Concert veranstalten, aber nach diesem kam bis jetzt auch nicht zu Stande. Das Theater begann es jetzt [illegible] und auch im Ganzen mit einer gut besetzten Oper versehen. Döhler's Spiel ist meisterhaft, ich ziehe diesen Künstler vielen andern, außerordentlichen und vielbeschriebenen Künstlernamen vor.

Dresden den 6 August. Heute fand hier der Anfang des Männer-Gesangfestes statt. Wie denn (1843 und 1844) schifften die Sänger auf 40 beflaggten und durch bunte Flaggen und Wimpeln geschmückten Gondeln den Elbstrom hinauf nach dem romantischen Lieblingsplätzchen (Antonsplatz [illegible]), ... dort [illegible] den steilen Felsen der Bastei einen Kreis gebildet und der Sängerchor mehrere schöne Gesänge der ungeheuren Volksmenge, welche Brücke, Terrasse, [illegible], die Nachbarschaft, die Fenster, die Häuser und sogar die Thürme erstiegen hat und Brücken und größeren Fahrzeugen den Fluß [illegible] zum Besten gegeben habe. Man darf annehmen, daß 30 — 40,000 Menschen der Abfahrt der Sänger beiwohnten. Wie [illegible] und gelungen gewiß auch die eigens und zweckmäßig ... [illegible] Musikstücke componirt worden ... gewiß einer unserer alten, [illegible] [illegible] Choräle [illegible] „Ein feste Burg ist unser Gott" mit [illegible] [illegible] gesungen, einen außerordentlich tiefen Eindruck gemacht haben.

Miscellen.

(Todesfälle.) Der um den Gesangunterricht in unteren Volksclassen sehr verdiente P. Wilhem ist zu Paris gestorben — Ebendaselbst starb Henri [illegible], ehemals Director der komischen Oper, im 81. Lebensjahre. — In Berlin starb Johann Friedrich Kittel, ehemals Hofkapellmeister zu Kassel und auch als musikalischer Schriftsteller bekannt.

(Miß Kristeldi Krumbi.) Die englische Sängerin Miß Kristeldi Krumbi, welche kürzlich noch in den Kirchen, Concerten ic. [illegible] die Huldigung eines von ihrer Kunst entzückten Publikums empfing, ist jetzt eine Gräfin Barberini, wozu sie das zu Florenz geschlossene Band der Ehe erhob.

Persönliches.

Die Nr. 27 der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung enthält folgende

„Erste und letzte Erklärung.

Es hat Herrn Dr. G. W. Fink in Leipzig gefallen nicht bloß gegen meine Schriften, sondern vielmehr noch gegen meine Person in zwei Brochüren mit Schmähungen, die einen Injurienprozeß nach sich ziehen könnten, aufzutreten.

Zugleich habe ich erst dem Eindruck in die ersten Blätter seiner [illegible] Schmähschrift erfahren, daß Herr Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart (abschriftlich auch mit andern Ungenannten verbunden) fortwährend in gleicher Weise gegen mich verfährt. Da ich die von Letztern erlassene Zeitung nicht lese, so habe ich von dem mich betreffenden Inhalt nur seltene und unbestimmte Kunde erhalten und Näheres bis jetzt nur von einem neulich mit dieselben ausgegebenen Extrablatt voller Schmähungen gewußt, das seinen Anlaß fand Es Fink in der dort öffentlich widerlegten Veranlassung, ich sey Verfasser oder Anstifter aller oder einiger Herrn Dr. Schilling nachtheiliger Beurtheilungen und Plagiatbeschuldigungen, Zweitens in der von Herrn Dr. Schilling selbst mir, als damaligem Directionsmitgliede des Nationalmusik-Vereins, abgedrungenen, jedoch pflicht- und ehrgemäß nur im Kreise des Directionsausschusses abgelegten Erklärung über die Gründe, die mich zum Rücktritt aus dem Verein und aus jedem Verhältnisse mit Herrn Dr. Schilling veranlaßten.

Ich bin der unwandelbaren Ansicht, daß Derjenige, welcher sich in Sachen der Wissenschaft oder Kunst zu Schmähungen herabläßt, oder sich gar dazu verstehen kann, Verläumdungen zu erfinden oder nachzuerzählen, Privatbriefe und Privataussagen, Äußerungen, die man als Mitglied eines geschlossenen Vereins auf ausdrücklichen Verlangen und pflichtmäßig der Treue und Rücksicht der andern Mitglieder anvertraut hat, — zu veröffentlichen, das heißt hier, zu verrathen, daß der bei Männern von Ehre das Recht verliert, Gehör und Antwort zu finden. Ich wenigstens werde mich nie, — es müßten ganz unbedingte Verhältnisse mich zwingen, — auf die Ansprüche der Entschuldigungspflicht, denen jeder öffentlich Wirkende zumal bei entschiedenem Hort

schreiten auf neuer Bahn aufgesetzt ist, unbestreitend ein-fassen; auch bin ich gewiß, bei meinen persönlichen und literarischen Bekannten keiner Vertheidigung zu bedürfen. Ja, wenn selbst diese Voraussetzung bei einem Einzelnen sich jemals nicht sofort erfüllte, so würde ich mit Ruhe seine bessere Ueberzeugung von meiner ferneren Handlungsweise, die sich sicher im Einklang mit dem bisherigen zeigen wird, abhängig seyn lassen.

Zum Glück bedarf endlich auch die Sache selbst, meine Lehre, keiner Vertheidigung. Der Angriff des Herrn Dr. Fink (in der wenigen verständigen Schrift, seiner Harmonielehre) beruht hauptsächlich darauf, daß mir 1) Meinungen oder Lehren aufgebürdet werden, die ich nie ausgesprochen, sondern vielmehr bekämpft habe, 2) daß mir andern zum Vorwurf gemacht werden, die Herr Dr. Fink unmittelbar darauf als die rechten vorträgt, 3) daß wieder andere als unbegründet dargestellt werden, indem man meine Hauptgründe dafür verschweigt. — Vielleicht finde ich später, wenn das Unmündige des ganzen Verfahrens erst in den Hintergrund getreten ist, Muße und Lust, auf den Sachstreit wenigstens in den erheblicheren Punkten einzugehen. Nöthig ist es wohl für Keinen.

Berlin am 23. Juni 1842.

Der K. Professor
Dr. A. B. Marx."

Unterzeichneter macht den verehrten Leser noch einmal die „erste und letzte Erklärung" und zwar etwas genau anzusehen. Der „Königliche Professor" Hr. Dr. A. B. Marx in Berlin beschuldigt mich der „Verleumdung" und „Mittheilungssucht", nennt es aber zugleich „Bruch von Privatbriefen" [illegible] was ich Alles gegen ihn ausgesagt. Der Herr Doctor — möge er doch selbst einmal sagen auf [illegible] Wegen herum und ist er doch stets so fix mit der Wendung von Injurienprozeß-begründungen — er, ein Solcher, hätte sich solchen Widerspruchs nicht schuldig machen sollen. Was setzt der Begriff des Wortes „Bruch" voraus? — zunächst das Vorhandenseyn einer Thatsache. Wie also der Hr. Doctor sich und seinen Witz verladet und drehet in jener „ersten und letzten Erklärung", mit diesem einem Worte schon hat er die Wahrheit dessen, was ich ihm öffentlich vorgeworfen, zugegeben. Und dennoch soll ich ein „Verleumder" seyn? Man ist an dem Hrn. Professor [illegible] gewohnt, und kann daher nicht mehr darüber. Was setzt ferner aber auch der Begriff des Wortes „Verrath" voraus? — Verletzung einer Geheimnißpflicht. Nun bitte ich Folgendes wohl zu beachten. Der Königliche Professor Dr. A. B. Marx in Berlin unterfing sich, auf schleichende Weise mich in meinem Berufe zu beunruhigen, ja sogar heimlich, in feigster Rücklings-Manier meinen moralischen Charakter zu verdächtigen und von da aus dann der gesammten musikalischen Schriftstellerei und Pastorerei die Erklärung ins Gesicht zu werfen, bis heute habe Niemand noch Musik verstanden und was hin und da Gutes und Erträgliches in den selben geschaffen worden, das dem Zufall müsse es zugeschrieben werden, indem erst jetzt bei ihm endlich das Heil, der Stein der Weisen gefunden und erworben werden könne mit dem Ankauf seiner Schriften oder mit dem Honorar für seine Schule. Klingt auch die Phrase etwas gar marktschreierisch, so weiß man doch, welches Unheil selbst Quacksalber durch den Aberglauben der Menge häufig anrichten, und weil ich der Meinung bin, daß mit diesem Aber- und Unglauben auch jeder Unheil schon besiegt ist, daß selbst in Kunst und Wissenschaft keine Versöhnung möglich wird, wenn ihm moralische Grundlagen fehl dabei, so stellte ich den Königl. Professor Hrn. A. B. Marx dar, wie er mir durch einen sechs jährigen vertrauten Umgang erschienen, that dies indessen nicht anders, als ich es, mit lebendigen Zeugen, d. h. mit des Königl. Professors sorgfältig bewahrter Correspondenz in der Hand, mit Fug und Recht, Pflicht und Gewissen thun konnte. — Ich frage: ist das Verrath? — ist das Verleumdung? — Bin ich so die Verpflichtung eingegangen, des Königl. Professors Creaturen nicht vor das Fenster zu hängen, auch wenn aus längerer Verheimlichung Gefahr für mich und für eine ganz ehrbare Menschenklasse entstehen könnte? — Was kann ich dazu, daß es so rußig sich mit der Zeit gestaltete, daß kein überhaupt Rein mehr heraus zu ziehen möchte? — Nochmals also: jedes Wort, das ich über den Königl. Professor Hrn. Dr. A. B. Marx in Berlin so ausgesagt, — ich wiederhole es, und bin bereit, die Wahrheit seines Inhalts auf's Vollständigste zu beweisen. Hr. Marx fordere nur, wo es geschehen soll, am liebsten öffentlich, Wollen sehen dann, ob er selbst nachsicht auch eben so [illegible] der Vertheidigung bedürfe, denn (s. oben) seine Schriften, und ihr [illegible]. Will er keinen öffentlichen Prozeß, so will ich auch in so weit noch schonend verfahren, daß ich eine Behörde ernenne (etwa den akademischen Senat in Berlin, dem ja zumal an der Rechtfertigung seiner Lehrer gelegen seyn muß), welcher die Documente vorgelegt werden sollen, daß ihr Urtheil dann erst öffentlich bekannt macht. Nun versucht der Hr. Professor, wie er es mit der Verläumdung zu beschuldigen! wenn ja dies, so mag die nächste Post denjenigen Brief in [illegible] aufnehmen, die nach [illegible] und [illegible] nicht als nothwendig von jedem Verdacht der Art erscheinen, denn noch [illegible] ist es unsicher — erscheine mir jene „erste und letzte Erklärung" dies als ein von anderer Seite [illegible] Angst- und Nothruf. Nicht wahr — Herr Professor! — Ein Schwert hätten Sie schwingen, aber man zwang Sie, Etwas zu ungegeben, und — — — daher die Unklarheit, die Verschlagenheit Ihrer Worte, die aber zu [illegible] führten? —

Stuttgart am 8. August 1842. Schilling.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.
Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Erscheinen zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3. Inserationsgebühr 4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Vierter Jahrgang. **Nr. 34.** 25. August 1842.

Kritik.

Leipzig bei Fr. Kistner. **Der 95. Psalm, für Chor und Orchester componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Op. 46. Partitur. Pr. 4 Rthlr. oder 7 fl. rhein.

Die Bewunderung und das Anstaunen jedes und alles dessen, was der Königl. Preussische Capellmeister Hr. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy in unserer Kunst zu Tage fördert, ist von einer gewissen Seite her, wo entweder Wille oder Kraft zur eigenen ruhigen und gründlichen Prüfung fehlt, mittelst einer oberflächlichen und überaus dienstwilligen Journalistik fast bis zur Gewohnheit, bis zur allgemeinen Sitte erhoben worden. Dies macht der aufrichtigen, selbstständigen Kritik ihren Standpunkt sehr schwer; denn ist demnach jene Huldigungswuth — wenn ich mich so ausdrücken darf — auch nichts weiter denn eine bloße Modesache, die dasselbe Schicksal erfahren und theilen wird, welches allen Gegenständen bloßer Mode unausbleiblich widerfahren wird und widerfahren muß, so ist gleichwohl auch Nichts schwerer, als unmittelbar zur Zeit einer Mode sich von dem Zwange derselben dergestalt los zu sagen, daß nicht im entgegenstrebenden Falle Tadelsucht oder welche andere Absicht und Leidenschaft der Art und im zugestandenen Falle pure Gebundenheit und Unterwürfigkeit darin gefunden werden sollte. Der Türke trägt seinen Turban, seine weiten Pantalons ꝛc., und man predige ihm von der Unzweckmäßigkeit und Unschönheit dieser Kleidung, — er wird lachen und uns der Geschmacklosigkeit zeihen, wenn er hundertmal selbst auch in dem Augenblicke Beweise der Wahrheit davon empfindet oder thatsächlich erfährt: thue das Gegentheil, nenne du alle Schönheit des Körperbaues ausschließlich bergenden und alle Freiheit der Bewegung hemmenden überaus weiten Kittel doch ꝛc. schön, herrlich, zweckmäßig, und er lacht ebenfalls ob der albernen Rede, als wenn nicht alle Welt schon davon überzeugt wäre. Du bist gleichwohl so glücklich, einen Riß zu finden in der weiten Falte, wer sollte darnach, alle Welt halte das faltige Gewand schön, so mag auch der Riß vielleicht dazu beitragen, die Herrlichkeit noch zu heben oder verschwindet er unter der Masse überschöner Formen. Nichtsdestoweniger hat die Kritik ihre Pflicht zu erfüllen, und so schwer ihre Lasten erscheinen, wenn sie durch den Vorwurf, den die Presse ihr giebt, in einen solchen Conflict der Umstände geräth, muß sie muthig dieselben zu tragen versuchen, und unbekümmert um welche Gefahr sich durch keine Rücksicht leiten lassen.

Warum wir dies vorausschicken, erräth Jeder leicht. Es wäre thöricht, in Mendelssohn nicht die Berücksichtigung eines großen Kunstberufs erkennen zu wollen, und noch thörichter wäre es, in ihm nicht denjenigen Künstler zu wissen, der die Zeit nicht minder, denn das Wesen seiner Kunst verstanden. Davon liegen viele der überzeugendsten Beweise vor. Aber unsere Kunst hat auch nicht blos eine Richtung. Das ist der Unterschied, welcher zwischen ihr und der Wissenschaft stattfindet, und der Einklang, in welchem sie mit ziemlich allen Künsten, ausgenommen vielleicht die plastischen, zusammentrifft. Sie geht nicht nach Außen blos, sondern auch in sich selbst zurück. Sie ist nicht blos objectiv oder subjectiv für sich, wie die Wissenschaft, sondern objectiv und subjectiv zugleich. Und hier ist's, meine ich, wo Mendelssohns Genius scheitert: immer nur tritt er uns als das Eine oder Andere, niemals auf beiden Richtungen zugleich entgegen. Dort oder hier — in beiden Sphären hat er schon Großes geleistet, auch im vorliegenden Psalme wieder, wie noch mehr in seiner Sinfonie-Cantate und theilweise auch in seinem Paulus, aber dort und hier vollkommen zu seyn, scheint ihm nach meinem Dafürhalten noch niemals gelungen zu seyn. Daher will es mir denn auch nicht weniger thöricht vorkommen, wenn Einige gedankenlos ihn den Händel, den S. Bach des neunzehnten Jahrhunderts nennen. Daß er namentlich und vorzugsweise bis jetzt dem Oratorienstyle seine productiven Kräfte zuwendete, kann ich nur als den einzigen Anhaltspunkt für solche Ansicht erkennen, nichts Weiteres. Und auch in dieser Beziehung überzeugt mich der vorliegende Psalm keines Bessern. Tritt Mendelssohn darin — ich sage abermals: nach meinem Dafürhalten — blos mit der objectiven Richtung seines Kunstlebens uns entgegen, ist er nirgends künstlerisch subjectiv, scheint er lediglich die vollendete Wissenschaft, und nirgends zugleich die vollendete Kunst, so vermag ich nirgends auch ein Bach'sches Versenken in das heilige Bibelwort, noch weniger ein Händel'sches Ueberwältigen desselben, wenn überall auch ein Streben nach Bach'schem wie Händel'schem Können und Wissen

darin zugleich zu erschauen. Höre den Psalm, nimm die Partitur dabei zur Hand, und Du mußt Freude daran haben, mußt fühlen auch daß es hier angebracht ist, nicht zu hören bloß sondern zu lesen auch zugleich, was sonst gar übrig manchmal mich dünkt; allein höre ihn, höre ihn, nicht später, mit Deinem Ohre und strebe, auf dem Wege dieses künstlichen Werkzeugs ihn zugleich zu empfinden und daß Du das Ziel, dieses Ziel erreicht so gebe ich willig zu, daß Du — oder ich gebe dennoch nicht zu, daß Du leichtgebotenerem Regeln gewandelt seyest im Reiche des Schönen, denn es, da auch die Empfindung ihre verschiedene Richtung hat. Entscheiden, wer da Recht hat, vermag auch dann erst wenn wirklich in Dir erfüllt wird das Wort, das der Psalm ausspricht, daß Du anbetest und auf den Knien Dich fühlest vor Gott dem Herrn.

Die erste Nr. des Psalms umfaßt den 6. und 7. Vers des ganzen Psalms. Zunächst werden dieselben von einem Tenor solo vorgetragen, und dann singt der Chor, in den Hauptmotiven sich an jenen anschließend, ein. Nun wohl, daß die Tenorstimme lautet: Kommet, laßt uns anbeten und knien und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat! Ich meine, wer dies spricht und mit ganzem Gefühle spricht, ist auch erfüllt von der ganzen Größe des Allmächtigen und bleibt stets beharrend in der Ehrfurcht, die ihn unwiderstehlich erhebt zu dem Gedanken desselben. Daß Etwas der Art oder auch aus diesen Tönen athmet, weiß ich nicht. Man prüfe. Schon die Einleitung des Orchesters, in welcher die sämmtlichen Harmonien unter Mitwirkung des Quartetts den ersten Hauptsatz des Sologesangs

[Notenbeispiel] ec.

vortragen, will mir nicht anregend dazu erscheinen. Man fühlt ein Streben nach ätherischer Einfachheit, aber schon kirchliche Wärme. Selbst nicht einmal ganz richtig [illegible] mit wollen mir die Worte erscheinen, und doch umgiebt das Ganze ein Etwas, das das Herz weich macht, das aber auch rein musikalischer Natur ist. Die Hörner [illegible] der Gott ihrer Führung zu Anfange dürfte zwar [illegible] Musiker zerstört, indeß mit welcher Kraft ist dagegen wieder das Quartett behandelt, und wie herrlich tritt die Harmonie dem Chorsatze entgegen, wenn sie gerad auch hier nicht mehr auf ihrem äußeren dieselben Hauptsatz bedarf, sondern, und namentlich durch eine dieselbe, wirksamen Führung der Hörner zu allerliebsten Durchwebungen sich ausbildet? — Ist es anders mit Nr. 2, welche die drei ersten Verse des Psalms umfaßt, und wo im Soprane eine canonische Behandlung des Chor Satzes einleitet, der endlich dann wirklich zu einem förmlichen Canon übergeht? — Ich meine nicht. „Kommet herzu, laßt uns dem Herrn frohlocken und jauchzen dem Hort unseres Heils. Laßt uns mit Danken vor sein Angesicht kommen und mit Psalmen ihm jauchzen, denn der Herr ist ein großer Gott und ein großer König über alle Götter." Welch trefflicher Anlaß zu einem [illegible] mit breitesten, großartigsten Chor und noch großartigerer breiterer Fuge, daß in Wahrheit aufjauchzen möchte das Herz und frohlocken seinem Herrn, der da ist im Himmel, mehr auf unsichtbaren Schwingen hinauf die Klänge erheben! und statt dessen treten Soprane und übrige Stimmen nach einander in canonischer Folge mit Worten ein, welche unwillkührlich an das „Kreuzige ihn" und andere verwandte Stellen im Paulus erinnern, und auch von den [illegible] Orchesterfiguren auf keine Weise gemildert oder aufgehoben werden mit dem erhaltenen Gefühle. Ich spüre, zu sehr ausgedehnt und sich nur zu oft wiederholend schon fehlen mir die Imitation, „nun mit „denn der Herr ist ein großer König" wird sicher Alles zu einem prachtvollen Chore oder zu einer ergreifenden Fuge sich steigern, und zufrieden ist dann das Herz weil es doch nicht ganz leer ausgeht neben dem Musiker". So dachte ich, was erfüllt meine Erwartung? — ein zweistimmiger Kanon, in welchem Baß und Tenor, und Sopran und Alt, je Beide unisono singen.

[Notenbeispiel] ec.

Denn der Herr ist ein großer Gott und ein großer König.

Nr. 3 ist ein Duett für 2 Soprane, begleitet blos von dem Streichquartett, 2 Flöten, 2 Fagotten und 2 Clarinetten. Seine Worte sind der vierte Vers des Psalms, mit Herübernahme oder vielmehr Wiederholung des Anfangs des 6. Verses. Es steht in As-dur, und ist unstreitig eine der schönsten Nummern in der gesammten Partitur. Mit Nr. 4: „Denn sein ist das Meer" ec. tritt eine Quintenfuge ein (Es-dur), welche vom Baß eröffnet und dann vom Tenor, Alt und Sopran fortgeführt wird, um gegen den Schluß in das Hauptmotiv der ersten Nummer überzugehen, wo zugleich auch das ganze Orchester wieder begleitend eintritt, während vorher die Begleitung blos vom Quartett geführt wurde. Die Fuge ist trefflich gearbeitet, wenn auch im einfachsten Contrapunkte gehalten. Merkwürdig ist der Effekt der so geringen instrumentalen Unterstützung. Doch — was gefragt werden dürfte: findet der Textinhalt wirklich zur [illegible] dieser Fugenform [illegible]? — Ist hier Veranlassung, die Stimmen sich [illegible] zu lassen, als ob jede zuerst den großen Gedanken aussprechen möchte, der sie alle gleich hoch und gleich stark erfüllt? — Bei jener Textstelle: „Denn der Herr ist ein großer König" u. war dies der Fall, hier nach meinem Dafürhalten weniger, oder hätte der 3. 4. und 5. Vers des Psalms zusammen genommen und daraus eine der großartigsten Doppelfugen, ja eine dreifache Fuge geschaffen werden können. Mit dem letzten Satze, Nr. 5, begegnen wir dem Merkwürdigsten in der ganzen Composition. Er umschließt die letzten vier Textverse, fängt mit einem Tenorsolo an, geht dann im [illegible] zu einem Chore über, von welchem Anfangs aber nur Sopran und Alt die Hauptstimme des Tenorsolos aufnehmen, das ebenfalls sich fortwährend noch im Vordergrunde erhält, bis endlich auch Baß und Tenor in gleicher Weise hinzutreten, und schließt in [illegible] es entsteht — auf die leeren falschen

Ausdruck gebrauche — zum Verwundern eigenthümlich. Man muß den Satz lesen, hören, wenn man mich hier nicht mißverstehen will, muß den Text zugleich genau und zuvor kennen, wenn man den Componisten begreifen oder nicht begreifen will. Originell im höchsten Grade ist dieser Satz und namentlich sein Schluß, aber es giebt auch eine Originalität, die ihren Grund nur in sich selbst trägt und die Niemand sieht, wer sie sucht. Diese Originalität ist meistens jene, der man willig Alles, und am ehesten diejenige Popularität opfert, welche so wohl thut im Oratorienstyl und hier eine der wesentlichsten Bedingungen der Wirkung ist, die aber ungesucht auch kommen muß, wenn sie wahr seyn soll. Bedauere ich, hier den Raum nicht zu finden, diese ewig wahre Lehre in Beziehung auf das vorliegende Mal weiter auszuführen. Versichern aber darf ich noch, daß, wenn ein Werk Mendelssohns vermocht hat, meine Einsicht, meinen Glauben über sein gesammtes künstlerisches Ich festzustellen, bis jetzt diesem Psalme allein der Vorzug in dieser Hinsicht gebührt. Lasse ich aber mein ferneres Richten, ehre ich das Wissen, das Vermögen, die seltene praktische Tüchtigkeit, den hohen Fleiß, welche alle aus dieser Musik hervorleuchten, und denke ich, daß es gleich verdienstlich ist, der wissenschaftlichen Bildung und Schule tüchtige Werke vorzulegen, als dem seelischen Genusse einen Stoff der Erhebung. Bleibt das eigentlich Künstlerische doch immer nur ein zufälliges Geschenk des gütigen Himmels. Wichtig, gewaltig scheint mir der Ideenreichthum, der in Mendelssohns Geiste sich birgt, aber in dieser Gewalt auch hat er sich losgetrennt von dem zarten Bande, das sonst wohl Geist und Gemüth des Menschen umfaßt. Ein Decius möchte er sich opfern für die Wissenschaft der Musik und ihre praktische Offenbarung, aber ein Decius auch erliegt er selbst in diesem Streben, geht und für das eigentlich Schöne seine Offenbarung verloren. Schilling.

Correspondenz.

Oldenburg, den Juli 1842.

Euch vom vergangenen Winter erwarten Sie Berichte über unser musikalisches Leben und Weben. Dieser giebt Referent in Ihrem umfangreichen, stark frequentirten, musikalischen Sprechsaale nicht anders, als mit Freuden. Unsre diesmalige Saison war nämlich abermals eine qualitativ wie quantitativ recht reichhaltige und genußvolle. Wir machen den Anfang mit den Pott'schen Abonnements-Concerten, sofern sie die vorzüglichsten sind, um die sich die übrigen hiesigen derartigen Musikleistungen dreisten oder an welche die übrigen sich wenigstens anschließen.

Eröffnet ward das 1. Abonnements-Concert mit der Ouverture zu Egmont von Beethoven. Diesem großen Genius schauten und bewunderten wir hier auf's Neue in seiner ganzen Herrlichkeit und fühlten uns durch diese seine Tondichtung tief ergriffen, innigst erwärmt, hoch begeistert. Diesem herrlichen Beginne folgte ein Flöten-Concert von Fürstenau, womit uns Hr. Müller aus Hannover, ich darf sagen, wahrhaft regalirte. Sein Ton ist sonor und klar, sein Vortrag so zart und anmuthsvoll, sein ganzes Spiel so gründlich schön, daß es ihm ein Engagement als 1. Flötisten bei hiesiger Hofcapelle erwarb. Die Composition selbst gehört auch gewiß zu den bessern für dieses Instrument, wenn schon sie keine tiefere Bedeutsamkeit haben möchte. — Als Nr. 3 kam „Souvenir de Vienne", von Hrn. Pott sowohl componirt als vorgetragen. Was zunächst den Charakter des Tonwerks anbetrifft, so scheint sein Verfasser die innige Verschmelzung und Vereinigung des Modernen mit dem Antik-Classischen intendirt zu haben, und hat er dieses Problem glücklichst gelöst, so weit wir auch sorgfältigere Prüfung Solches zu beurtheilen vermögen. Der Vortrag bezeichnete gewohntermaßen ein meisterlicher. Den Schluß des Concerts bildete Lachner's Symphonie in Es-dur (die wie vielte? — sind sich nicht auf dem Programm). Dieses wackere Tonwerk machte rauschenden Effekt, wozu die vollendete Ausführung der Hofcapelle unter dem sichern Direktionsscepter des Hrn. Capellmeisters nicht Weniges beitrug.

Das 2. Abonnements-Concert brachte uns die Ouverture zu Jeanne d'Arc von Moscheles, die uns von der Capelle zum erstenmale producirt wurde und unsere dauernde Aufmerksamkeit, so wie unsern vollen Beifall aufs Entschiedenste in Anspruch nahm, obschon wir, was ihre Originalität angeht, in etlichen wenigen Ideen uns an Mendelssohn, in der Instrumentirung an Spohr unwillkührlich lebhaft erinnert fühlten. Sodann hörten wir vom Capellmeister Hrn. Wendt Variationen auf dem Contrabaß von seinem Lehrer, August Müller, welcher Erstere durch seinen schönen Ton und sein gewandtes Spiel allgemeinen Beifall erhielt, und zwar in der That Referent zuerst seines Wissens, als etwas Treffliches auf gedachtem Instrumente. Nr. 3 gab uns ein Waldhorn-Solo von Herling, vorgetragen vom Capellmeister Hrn. Schreiber, der sich nach allgemeinem Urtheile als einen sehr geschickten Künstler bethätigte. Hierauf erfolgte ein Violin-Concert von David. Eine dankenswerthe Composition, die Hr. Cammermusikus Franzen außerordentlich brav vortrug. In diesem Spiel zeigte Er sich zweifelsohne auf dem Höhepunkte seiner bisherigen Leistungen, indem er durchaus Schöneres leistete, wie ich, in allen Beziehungen, so besonders in der reinen Intonation, die er beobachtete, als auch in der so wünschenswerthen Ruhe, die er durchweg wahrte. Ehrenvolles Zeugniß für seinen unablässigen Fleiß und seine eben dadurch geförderten Fortschritte. Den Schluß machte Beethovens D-dur-Symphonie, der durch meisterhafte Ausführung des lautesten Beifalls sich erfreute. Ein lieblicheres und lebensheiteres Phantasiegemälde ward hier in seiner jugendkräftigen Frische und Schöne dem bewundernden Hörer vor die Seele geführt!

Das 3. Abonnements-Concert eröffnete sich mit Mendelssohn's Concert-Ouverture „die Fingals Höhle". Auch dieses Tondichters Werke werden hier mit besonderer Vollendung ausgeführt, so wie überhaupt allen solchen Compositionen hierseits die treueste Sorgfalt gewidmet wird. Aber dennoch wollen seine Compositionen im Publikum größtentheils keinen rechten Anklang finden, als erbe

bleibt auch bei uns die Zahl der sich sonst hervorthuenden Instrumentisten eine sehr mäßige. Wo der das? Lag an der Aufführung die Schuld? Doch nicht! Referent entsinnt sich fast nirgends einer exquisitern Ausführung. Warum liegt's denn? Referenten scheint die Ursache tiefer zu liegen, nämlich theils in dem Mangel an hervorstechenden, das Gemüth sofort tief ergreifenden, dem Gedächtnisse zugleich nachhaltenden, prägnanten Gedanken, theils — was damit in Verbindung steht — in der gleichsam mit philosophischer Kälte vernünftelnden Schematisirung, wobei das Durchgeistigte zu sehr in schattigen Hintergrund tritt und selbst das Gesangvolle und eigentlich Erbauliche beeinträchtigt wird. Auf ein ander sonlaut! — Nach diesem kam das Fis-moll-Violin Concert von Ernst! Eine leidenschaftlich unruhige Tondichtung, reich an phantasiereichen Schatz- und Prachtstücken, die sich jedoch zu keinem rechten Centralpunkte einigen wollen, eben weil es ihnen, nach des Ref. Dafürhalten, zu sehr an logischem Verbande fehlt. Ob der Concertgeber ihrem absichtlich beide Tondichter unmittelbar zusammenstellte? Fast möchte es uns so dünken. Nun dann noch nachmaliger meist damalige, ehrendliche Bemerkung, daß Ernst das ihm Fehlende von Mendelssohn, die Einheit vorzüglich besitzt, sich aneignen möchte, so Mendelssohn eben einen, wenigstens cum grano salis. Uebrigens trug Hr. Pott das Concert in einem großen, grandiosen Tone und mit erschütternder, hinreißender Kraft. Sein Adagio entzückte, wie wir's bei ihm gewohnt sind, war von ergreifendster Wirkung. Die darauf folgende Arie aus dem Weberschen Freischütz trug Hr. Wenzel, Mitglied des hiesigen Theaters, recht wacker vor. Hr. Concertmeister Gruse schloß die erste Abtheilung des Concerts mit der großen Phantasie fürs Violoncell von Kummer. Ihm gebührt dasselbe günstige Zeugniß, was Referent oben dem Hrn. Franzen ertheilte. Er übertraf seine gesammten bisherigen Vorträge, und gebührt ihm dieses Lob auch selbst in Beziehung auf die verzwickten Passagen, die sein Violoncell sicherlich zu beherrschen wußte. Als Schluß hatten wir Spohr's 3. Symphonie in C-moll eine der großartigsten und umfassendsten, wie das letzte Decennium weiß welchen Vollendet-Schönes aufzuweisen hat. Was die Aufführung derselben anlangt, so machte sie auf Ref. einen gemischten Eindruck, der jedoch im Fortgange zu einem recht wohlthuenden sich entwickelte. Im Allegro nämlich zugleich dem ersten Ref. und mit ihm gewiß mancher Andere ein zu raschest Tempo und in Folge dessen eine gewisse Unruhe und Hast bei dem Orchester (im Vortrage); und dieses machte keinen günstigen Eindruck auf sein Gesicht und Gemüth, doch je tiefer das Innere er die Symphonie in ihrer weitern Entwicklung verfolgte, desto schleuniger schwand bei ihm diese Mißstimmung und klärte sich endlich zum heitersten Hochgefühle, indem das Adagio, gleich als wollt' es das im Allegro Versäumte sühnen, in um so schönerer Pracht erstrahlte, so wie wieder nicht die übrigen beiden Sätze.

Das 4. Abonnements-Concert beschenkte uns mit der Ouvertüre von Weber zum Oberon. Es zeigte flammenz im Ahnung, welche Ref. sich bemühen, alternativ den innern Gehalt des Tonwerks zu entziffern, was bereits weiter denn wesentlich geschah. Auch über den innern Gehalt der diesmaligen Aufführung kann Ref. nicht als besonders erheblich berichten, weil es ihm leider nicht vergönnt war, dieselbe von Anfang an zu hören. Soll er nach dem Aeußern auf das Innere schließen? Nun denn! Als er in den letzten Takten des Concertsaal betrat, steigerte sich mit dem steigenden Feuereifer des Orchesters auch das Crescendo der Bewunderung, also daß es sich in applaudirendem Rauschen und Brausen kund gab und in Freudengeschrei sich mittheilte. Warum sich doch nochmal gerade so sehr ergötzt?! Der Enthusiasmus kühlte sich jedoch sehr bald ab durch das darauf folgende von Kreds componirte Lied „Heimath", welches man in Wirklichkeit das Spitzchen „Noch" nicht erspart kann. Selbst mit dem Vortragenden, Hrn. Weitzel, schien es gleich kalt einzuwirken, dessen Vortrag der Composition nicht zu verziehen vermochte. Eben so wenigen Eindruck machte das darauf vorkommende Violin-Solo, welches hier z. q. nicht bei Variationen gewöhnlicher Art, die dem Spieler noch nicht sonderlich gelangen. Viel günstigern Eindruck machte dagegen das Herlingsche Concert für Waldhorn, eine Composition, die von der Vertrautheit ihres Verfassers mit diesem Instrumente ein schönes Zeugniß ablegt, ein recht gefällig und hübsch sich zeigt und eben so gefällig und hübsch vom Hrn. Capellmusikus Sorge vorgetragen wurde. Das letzte Musikwerk war nun ganz darauf berechnet, was in der glücklichsten Gemüthsstimmung zu versetzen. Es war Mozart's geistvolle, ächtmusikalische G-moll-Symphonie. Ein Werk, das zu den glücklichsten Geistesproducten Mozart's gehört; denn es ist eine Schöpfung, die das Dichterisch Innerste, schönstes Gemüthsleben offenbart und in Wien, die Ohr, Herz und Sinn in Aufmerksamkeit und Bewunderung setzen, gleiche erhabene Wirkung unfehlbar hervorruft. Dank dem herrlichen, vormehr in höheren, harmonischen Sphären weilenden, verklärten Geiste Mozart's, daß er aus seinem unerschöpflichen Seelenleben ein Werk gezaubert, das so ganz einfach und doch durch den Heiligthum der Tonkunst und so mächtiglich zum Herzen redet, durch's Herz dringt, in dem Herzen die lautersten Wonnegefühle erweckt und erglühen lässet. Solcher Geist schuf Mozart's Geist. Welch einen schneidenden Contrast bildet dieses erhabene Tonwerk zu dem Mittelsten und Künstelnden der Gegenwart, die durch unerschöpfte Anhäufung und Ueberladung lediglich mechanischer Apparate, d. h. einzig durch die Instrumente als solche ähnliches Ziel erreichen zu können wähnt oder vielmehr sich einbildet! Während jene beiden Symphonien, namentlich eines Mozart das empfängliche Herz erwärmt, belebt, erquickt und beseligt, hat die in gesteigerter Ueberladung und Sinnenverblendung sich gefallende Musikfabrik vieler Maestri keine andere Wirkung, als daß sie die gesunden, noch unverdorbenen Ohren, Sinne und Herzen reizt und durchschwirrt, betäubt und verdammt! Alle Anerkennung unserm Hofcapellmeister, daß er das Gute vor solcherlei Missmuth und Unfug sich und unser Publikum wohl bewahrt, einem Wesen, von dem wir nicht er-

scheiden und ernst genug warnen können, einem Trugwerke das wir überall und unwürdig bekämpfen werden. — Die Art und Weise, wie Hr. Pott die Composition auffaßte, war nach unserem besten Dafürhalten eine überaus glückliche, und verdient sein gesunder Sinn und klarer Geist rühmendste Anerkennung.

Das 5. Abonnements-Concert schenkte uns die Concert-Ouverture von Onslow, welche diesesmal vom Hrn. Cammermusikus Franzen mit Umsicht und Sicherheit dirigirt ward; dennoch ward der Composition so wenig als der Ausführung das verdiente Loos, d. h. die Ouverture fand beim Publikum nicht den ihr gebührenden Beifall; gleichwohl gehört sie unseres Erachtens zu ihres Verfassers gelungensten Orchester-Compositionen. Darauf hörten wir ein fast ganz im französischen Style und Colorit abgefaßtes, brillantes Doppel-Concert für zwei Clarinetten von Herrn Müller, welches die Hrn. Capellmusiker Kühn und Riechers vortrugen. Auf recht erfreuliche Weise vermied die Ausführung ein vorherrschendes, rohes Lärmen-Stadium, was Beiden Ehre macht. Der Vortrag Beider war sicher und feurig, bei Hrn. Kühn selbst geistvoll, worin Hr. R. sich ihm recht würdig anschloß. Ihr in das Werk gewandter feinerer Sinn hatte jedoch ihm leise, nicht unbedeutende Schattenseite darin bestehend, daß sie ein Wenig zu sehr das Feuer gingen und dadurch die Linie des Aesthetisch-Schönen hie und da überschritten. Sodann ein Violin-Concert von Louis Maurer in G-moll. Eine gemüthvolle, lieblich-sinnige, prächtige Schöpfung, in deren Darstellung die Geige in ihrer ganzen Anmuth und Herrlichkeit sich zu zeigen vermag. Solches geschah denn auch. Hr. Capellmeister, obgleich damals noch Reconvalescent von einer Krankheit, reussirte im Spielen vollkommen. Wie die Dichtung, so erquickte der Vortrag jedes empfängliche, fühlende Herz. So zart und weich der Ton. So anmuthig und geistreich der Ausdruck. So vollendet die ganze Ausführung. Warum doch hört man in neuerer Zeit so selten Etwas von dieses Meisters Werken? Wir würden es zu schätzen wissen, wenn Hr. Pott uns öfters jenes Tondichters Compositionen vorführte.

Den Schluß des heutigen Concerts machte Beethoven's Eroica. Der Name selbst charakterisirt a priori der Dichtung innern Gehalt. Wie großartig durchaus! Wie wahrhaft prachtvoll! Dem einen oder andern Leser dieses Journals ist vielleicht das Historchen noch unbekannt, das Madame Fama als absolut [illegible] aufbewahrt und welches auch die redliche Klio nicht direkt in Abrede stellt. Es hatte nämlich unser Beethoven dieses sein Werk, als es noch im Manuscript war, in glühendster politischer Begeisterung, die er mit Vielen theilte, dem derzeitigen [illegible] des westlichen Europa's gewidmet und das selbe schon damals, [illegible] es unter den Probebogen kam, mehrmals aufführen lassen und Napoleon getauft. Sobald aber dieser Usurpator die Kaiserkrone sich aufsetzte und die Maske abzog, zerriß der [illegible] Beethoven das Titelblatt, ließ es ausstechen, veranstaltete den Druck des Manuscripts mit der Abänderung, daß er das Werk nicht mehr Napoleon, sondern in einer von oppositionellem und zornerfülltem Sinne „Eroica" betitelte. Der Geist des Tonwerkes ergoß sich aber auch heute über das gesammte Orchester, vom 1. Geiger herab bis auf den Pauker auf eine nie gehörte Weise. Alles war Ein Leben, Eine Seele, Ein Feuer, Eine Begeisterung. Nie erschien wohl das Orchester in imposanterer Kraftfülle und schönerem Enthusiasmus. Nie war auch wohl der Applaus des [illegible] Auditoriums mächtiger und nachhaltiger, als diesesmal.

Das 6. Abonnements-Concert producirte uns die Ouverture zu Fidelio. Beethovens Geist beseelte auch heute das ganze Orchester, welches seine Aufgabe auf das Vollendetste löste und darum auch mit Beifallsstürmen überschüttet ward. Als zweite Piece hörten wir ein Concert David's, vom Hrn. Cammermusikus Franzen vorgetragen, welcher auf seinem Instrumente heute einen stärkeren Ton, als sonst, hatte, nur nicht mit der so wünschenswerthen Reinheit spielte, als das erstemal. Was die Composition selbst angeht, so ist sie und in specie die Begleitung recht unterhaltend. Legt man indeß den kritischen Maßstab an, so ist die Composition weder originell noch gehaltvoll. Vielmehr Anklänge an moderne Opern. Vorherrschend die Principalstimme. Diese insonderheit verdiente sorgfältigere Ausarbeitung. Das Orchester begleitete übrigens sehr gut. Die dritte Piece war eine Phantasie für Fagott über Melodien aus der Stummen, componirt und vorgetragen vom Herrn Capellmusikus Schmidt. Von Holland erst kürzlich zurückgekehrt, wo er rühmende Anerkennung seines Talentes fand, hatte er gerechten Anspruch darauf auch heute und ward ihm auch solche in reichem Maaße. Die Composition recht wacker. Der Ton voll, kräftig, schön. Der Vortrag von Anfang bis zu Ende sicher und außerordentlich geschmackvoll. Ihr schloß sich mit Freuden dem starken Applaus [illegible] an. — Zuletzt kam Beethoven's Ouverture zur Leonore. Dieses Prachtwerk, im eigentlichsten Sinne des Worts der Prolog, d. h. der tief durchdachte, innig empfundene, hoch begeisternde, mächtig ergreifende Prolog. Soll Referent die Prävalenz beider Ouverturen nach seiner innerlichsten Anschauung und Ueberzeugung entscheiden, so möchte er gerade der Leonore dieselbe noch zuversichtlicher zuerkennen, als dem Fidelio, wenn gleich diese heute so meisterlich ausgeführte Ouverture allerdings seinen ganzen Beifall hat. Was die Leistung des Orchesters anlangt, so darf man unbedingt sagen: Nihil desiderari reliquit. So zart, so innig, so feuerkräftig und entzückend war die Ausführung. Besondere rühmende Erwähnung verdient der 1. Trompeter, Hr. [illegible], welcher das Solo in kräftig reinem Tone und mit charakteristischer Bravour exekutirte.

So war nun das Orchester in recht günstige Stimmung für die kommende Aufführung versetzt, nämlich für Schumann's Symphonie, das Manuskript der Clara Wieck. Nicht wenig gespannt war Ref. auf dieses Produkt. Von mehreren Orchestern vorher hörte er über dies, daraus erwartete er [illegible]. In der That war auch das Ensemble des Orchesters [illegible]. Man merkte ihm sofort das vorangegangene studium [illegible]. Meisters

ging es von Statten; — und dennoch berührte das Product selbst durchaus nicht die Saiten meines Herzens und befriedigte noch weniger meine Erwartungen und meinen Anspruch an ein klassisches Tonwerk. Zu des Ref. Verwunderung konnte dies sein Mißfallen darum nicht liegen, weil ihm sympathetisch das ganze Publikum, bei dem das Werk nicht im geringsten Anklang fand, ja noch nicht ein Aeußerungen von Ungeduld machte. Dennoch will Ref., seinem Grundsatze getreu, nach dem erstmaligen einmaligen Hören, nicht sofort einen definitiven Urtheilsspruch sich erlauben, vielmehr diesen bis auf eine spätere, kritische Prüfung, wenn er sich in anderem Lichte zeigt, bewahren. Uebrigens fragen wir Hrn. Hofcapellmeister Pott, was ihn gerade bewog, ein solch artiges Werk uns vorzuführen, das in der bewegten Form und Eigenthümlichkeit so seltsam erscheint! Dürfte die Vermuthung entstehen, daß er die Absicht habe, Werke des verschiedenartigsten und buntesten Charakters vorzuführen, auf daß der kritische und musikalische Geist um so thätiger und reger werde? [illegible]

Das 7. Abonnements-Concert ward eröffnet mit Beethovens Ouverture zum Coriolan. Mit Enthusiasmus begrüßten wir dies herrliche Werk, das wir, so viel wir uns entsinnen, seit langem nicht gehört und zu dessen richtigem leichtem Verständniß eine erneuerte Bekanntschaft nicht nur mit der Tragödie selbst, sondern vorzüglich mit dem Tondichter selbst erforderlich ist. Dies tiefere Verständniß bewiesen Direktion und Orchester thatkräftig und schöpferisch. Dennoch schenkte das Publikum eine ganz eigenthümliche, schweigsame Aufmerksamkeit, und eine Stille, selbst am Schluß, der nur zu deutlich nur zu verrathen schien, daß Viele im Publikum, die sonst ihre Stimmen nicht zurückhalten, sie doch noch nicht tief genug erfaßt hatten und theils aus diesem Grunde theils aus respektvoller Scheu vor dem Beethovenschen Geiste sich schweigend zu verhalten zu müssen glaubten bis zu anderer Einsicht. Mit inniger Befriedigung hörten wir sodann das 9. Violinconcert von Spohr, dieses hochpoetische, erhabene Meisterwerk Spohr's, das gleichsam uns mit ihm die Geige lernen. In diesem Vortrage excellirte noch bedeutend Herr Pott, als welcher dieses Meisters Geist bis in die minutiösen zu penetriren versteht, sein Adagio aber riß auch bis zu Thränen hin. Diesem Hochgenuß folgte ein anderer, der in beiderlei Hinsicht am seltensten zu finden ist. Es folgte nämlich ein Andante mit Variationen für Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Waldhörner, 2 Fagotte, 1 Contra-Fagott, 1 Posaune, von Spohr. Energie aus dem berühmten Notturno, das als solches jedoch nicht auf dem Programm näher angezeigt war. Dieses war der Cornett im genialischen, eigentlichen Sinne des Worts. Es war ein feuriger Gemeinschafts-Ruhm, ein gemeinsamer Wettkampf, wo die Einzelnen Alle nur und dasselbe Ziel im Auge unverwandt festhielten und verfolgten, nämlich die siegreiche Darstellung des Schönen der Kunst. Unbegreiflich, warum Derartiges uns nicht öfter geboten wird, zumal diese Composition, die doch so phantasiereich, so reizend, so wunderlieblich, deren Ideen eben so schön erfunden, als tief durchgearbeitet sind und jedes Gemüth, auch selbst das weniger künstlerisch gebildete, so unwiderstehlich fesseln. Daß der Beifall des Auditoriums ein ausgezeichneter war, ist begreiflich. Nach diesem Andante ward unser musikalisches Interesse aufs Neue geweckt, indem eine junge Dame, Demoiselle Cahn, Schülerin des Herrn Capellmeisters, ihr premier debut machte, bestehend in dem Vortrage der Cavatine von Weber aus dem Freischütz: „Ob die Wolke sie verhülle“. Diese junge Künstlerin, begabt mit einer ausgezeichneten Alt-Stimme, leistete in der That etwas Vorzügliches. Obgleich — was sich leicht begreifen läßt — eine gewisse Schüchternheit und Aengstlichkeit bei ihr unverkennbar waren, so war und blieb doch bis zum Schluß ihre Stimme rein, der ganze Vortrag innig, anmuthig und durchweg correct. Die gute Schule, in der sie gebildet, unverkennbar. Wir wünschen der geschätzten Kunstjüngerin Glück zu solchem Beginn. Der rauschende Beifall, der ihr zu Theil ward, diene ihr zum Zeichen der Anerkennung ihres Talentes und Fleißes. Schreitet sie auf der betretenen Bahn muthig fort, so wird sie — nach dem Beginn unter so glücklichen Auspicien — in der Folgezeit noch etwas Bedeutendes im Gebiete der Vocalmusik leisten können. Die 3. heutige Piece bildeten Flöten-Variationen, componirt und vorgetragen vom Hrn. Capellmusikus Müller. Die Composition ist gefällig, ansprechend, der Vortrag recht brav und wurde ihm verdienter Beifall. Wir freuen uns, unser früheres Urtheil über den Künstler auch diesesmal wiederholen zu können. Zum Schluß erfreuten wir uns an Beethovens Sinfonia pastorale auf das Ergötzlichste angeregt. Könnte auch ein gestrengen Kritiker an dem sonst gut gediegenen Oboe den Fehler bemerkt haben, daß dieselbe in der Scene „am Bache“ um ¼ zu früh kam, so ward doch das Ganze in einer Vollendung executirt, wie wir uns kaum erinnern. Das Publikum wußte Solches zu würdigen. Der Beifall nach einem jeden Satze ein stürmischer. — Mit dieser superben Aufführung schloß der diesmalige Cursus der Abonnements-Concerte. Freundlichsten Anerkennung dem Herrn Veranstalter, der uns und unserem Gemüthe so Vieles, so Reichhaltiges und wahrhaft Schönes aus dem umfangreichen Gebiete der holden Musica gespendet.

Nach diesem Bericht über die Pott'schen Abonnements-Concerte, erwarten Sie auch noch eine Berichterstattung über dessen Abonnements-Quartette. Diese erfolgt hier in gedrängter Kürze. Obgleich das Urtheil über alle als ein günstiges sich herausstellt, so kann ich doch über das 1. Quartett nicht als Ohrenzeuge referiren, indem ich leider an der Theilnahme gehindert war, was ich um so lebhafter bedauerte, da man allerwärts mit Begeisterung davon sprach. Um so gespannter war ich nun auf das 2. Quartett, in welchem ein Quartett von Haydn, eins von Beethoven in C-dur mit der Fuge und ein Quintett von Onslow in F-moll [illegible] vorgeführt wurden. Den Hochgenuß dieser Aufführungen gewann noch dadurch, daß wir im Quintett Gelegenheit hatten, den ausgezeichneten Contra-Bassisten August Müller aus Darmstadt zu bewundern, auf den wir unten zurückkommen.

men werden. Für die erste Geige Herr Pott, für die zweite Geige ... für Bratsche, Cello und Contrabaß die Herren Cammermusiker Jungen, Kratowna, Brosse, Laue, die Instrumente je nach der Namenfolge der Künstler.

Das 3. Quartett brachte uns zunächst das von Haydn in D-dur, von Beethoven in F-dur Nr. 1 und Mozarts Quintett in C-dur. Die Ausführenden dieselben ebengenannten. Die Ausführung so trefflich, wie sie sich von Denselben nur erwarten ließ. Nur im Quintett trat für die zweite Geige Hr. Kisser, ein Schüler des Hrn. Capellmeisters, ein, für Bratsche Hr. Jungen.

Das 4. Quartett erfreute uns mit Beethoven's C-moll-Quartett, wo die Ausführenden Dieselben waren, wie im 2. Quartette, sodann mit dem Quintett von Haydn in D-dur, wo diesesmal für die erste Geige Hr. Jungen, für die zweite Hr. Kisser eintraten. Jener zeichnete sich aus durch die bei ihm oft vermißte Ruhe im Vortrage. Besonders das erstere Tonwerk sprach ganz ungemein an und weckte in Folge seines trefflichen Vortrages hohe Begeisterung. Endlich kam das Quintett von Reissiger in G-dur, welches uns um so willkommener schien, da dieses Werk uns noch neu war und eine der anmuthigsten Compositionen dieses Meisters genannt zu werden verdient. Feurig wurde das Tonwerk aufgeführt, ja am Schluß ward es wohl zu feurig, obgleich es Manchem gefiel. Hr. Contrabassist Laue verdient besonders lobende Erwähnung.

Das 5. Quartett war nicht unbedingt ein befriedigendes. Wir der ersten und dritten Piece hatten wir Ursache zufrieden zu seyn, denn jene bestand in dem Quartett von Spohr in Es-dur, in welchem, so viel wir uns erinnern, jedoch ein Fehler anklam, nämlich im Rondo, was indeß so schnell spurlos vorüber rauschte, daß nach erneutem Takte Alles wieder im guten Gleise war und folglich kaum von nicht ganz besonders Aufmerksamen bemerkt wurde. Die 3. Piece war das Quintett Nr. 31 von Onslow, worin Hr. Jungen die erste Geige spielte und wo im Spiel des Ebnern Hr. Laue sich besonders auszeichnete. Das 2. Tonstück dagegen, was wie heute Abend hörten, nämlich Beethoven's Quartett Nr. 12, mißfiel dem Referenten, der sonst ein so freudiger Verehrer des Beethoven'schen Genius ist, durchaus. Es gehört nämlich, so ich mich recht erinnere, zu den sogenannten letzten Compositionen des Meisters, die seinem spätesten und folglich geisteskranken Lebensalter angehören. Mochte der Vortrag meinetwegen ein tadelloser und an und für sich tadelloser seyn, so konnte mich dies doch nicht bestechen, aus dem Chaos von Gedanken und Ungedanken einen Zusammenhang und ein Verständniß erringen zu können. Wie konnte man doch aus diesem chaotischen Gewühle so großes Wesen machen! Doch in neuester Zeit findet selbst das Ueberspannteste seine bejauchzenden und nachäffenden Anhänger, wenn es nur neu und phantastisch ist. Darum gingen in der neuesten Zeit die s. g. Geistesprodukte mancher Impotenten im Reiche der Tonwelt, die nichts Eigenes thun zu können vorgeben, als in solchen unfaßlichen Werke zu ordnen. O Cerlops, o Cerlops! quo to

demonto rupit! Wie man aber kam Hr. Pott dazu, uns dieses Tonwerk vorzuführen? Daß er falsche Richtung wenn nicht einschlage, so doch gewissermaßen begünstige, scheint nach seinen gesammten bisherigen wissenschaftlich wie praktisch-musikalischen Leistungen ein Ding der Unmöglichkeit. Er hat zu oft uns bewiesen, daß ihm in seinem Berufe der obere pars Latei nicht fehlt, um über Werth und Unwerth, Gehalt und Gehaltlosigkeit musikalischer Werke urtheilen und entscheiden zu können. So wissen wir denn von dieser Erscheinung keine andere Tendenz bei dem Hrn. Unternehmer der Quartette zu finden, als daß er uns im Laufe der Zeit mit den sowohl qualitativ als auch chronologisch verschiedenartigsten und von einander abweichenden Geistesprodukten bekannt machen will, auf daß die Differenz nicht blos zwischen Classischem und Nicht-Classischem, zwischen Antikem und Modernem, sondern auch zwischen Originalem und Gekünsteltem, zwischen Gediegenem und Phantastischem um so pikanter dem Ohren und Gemüthern fühlbar werde. Ob diese Tendenz bei Hrn. Pott vorwalte, das werden wir in der Folge noch sorgfältiger beobachtend prüfen. Uebrigens wäre diese von uns präsumirte Tendenz eine nach vielfachen Richtungen belehrende, aufklärende, interessante. In vorstehender Tonsprache wurden wir heute ... durch

das 6. Abonnements-Quartett. Das erste Musikstück war sogleich ein Quartett in D-dur von Beethoven. Welch einen schroffen Gegensatz bildet dieses Werk zu dem vorigen! Während das mit der Welt zerfallene, phantastisch-stürmende, ja man darf sagen das schon krankhafte Gemüth im vorigen sich überall zeigte, offenbart sich hier das liebliche, reine Gemüth, die schöne Seele, die mit der Menschheit überall versöhnte, die kräftig-gesunde Phantasie und lautere Schöpferkraft. Das Edle derselben, die Schönheit des Ganzen, die Klarheit der Entwicklung, die Besonderheit der Ausführung, Unmittelbar und Innere des herrlichen Tongedichts wurden wir durch den meisterhaften Vortrag geführt. Herr Pott's Spiel war fast kein Spiel, es war ein Gesang, ein tief ergreifender Gesang. Die übrigen Mitwirkenden — schlossen sich ihm würdig an. Das darauf folgende Quartett von Aloys Schmitt in F-moll, in welchem Hr. Cammermusikus Jungen recht brav die erste Geige, und Hr. Capellmusikus Kisser die zweite Geige spielte, konnte sich allerdings nicht mit dem Beethoven'schen oder Mozart'schen messen, bewährte sich jedoch als eine sehr wackere Composition, die zu den gediegenen, sorgfältigst studirten Tonwerken gehört.

Den Schluß unserer Abonnements-Quartette machte Mozarts geniales C-moll-Quintett. Eine Dichtung, die da leuchtet und strahlt unter den übrigen Dichtungen, wie die Himmelskönigin Sonne unter den Lichtern des Firmaments. Eine herrlich erhabene Schöpfung von tief ergreifender, hoch begeisternder Kraft!! Eben so mächtig ergreifend, begeisternd und hinreißend war die gesammte Wirkung, in welcher Hr. Pott, dessen Unternehmungsgeist und dessen Umsicht wir eigentlich den Vortrag wie auch für diese Saison so mannigfachen Hochgenuß verdanken, in seiner ganzen, eben so imposanten als entzückenden Meisterschaft auf seinem zauberhaften

Instrumente zu guter Zeit anzuwenden sich zeigte, dergestalt, daß man mit dem wohlthuenden Frohgefühle den Quartett-Saal verließen und, voll des bleibenden Eindrucks, die Hoffnung und den Wunsch nicht unterdrücken können, daß doch der nächste Cursus der Abonnements-Quartette und Abonnements-Concerte uns ähnliche Hochgenüsse verschaffen möge. (Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Stuttgart, vom 17. Aug. Gestern gab hier Hr. Kaufmann aus Dresden mit dem Vater nach von seinem Vater, theils von ihm selbst erfundenen Instrumente: Chordaulodion, Harmonichord, ein Trompeten-Automat, Symphonion und Harmonichord, ein Musikalisches Concert im großen K. Redoutensaale. Der Beifall, den diese meist mechanische Musik erhielt, war außerordentlich; und in der That auch weiß man nicht, was man mehr an derselben bewundern soll: die Kunst der Verfertigung, welche sich in allen Instrumenten oder Mechanismen offenbart, durch welche [illegible] Blasinstrumente ausgeführt werden, oder die Schönheit des Spiels selbst, dem Ausdruck nicht fehlt, welcher allein durch ein crescendo und decrescendo, [illegible] erzeugt werden kann. Zu einer der nächsten Nummern dieses Blattes, mit [illegible] Möglichkeit, die Construction dieser Instrumente für den Orgel- und Instrumentenbau überhaupt, [illegible] eine ganz neue und den verdienten Beifall begründen [illegible] Würdigung begründen muß.

Miscellen.

(Sterbefälle.) Zu [illegible] starb 63 Jahre alt der früher als Virtuose sehr bekannte [illegible]. Er [illegible] werden. — Zu Marseille starb am 23. Juni der [illegible] Conradin Kreutzer, — und zu Dresden der Königl. Sächs. Concertmeister Franz Ignaz [illegible], früher ein ausgezeichneter Fagottist, 77 J. alt.

(Auszeichnungen und Ehrenbezeigungen.) Musikdirector Franz [illegible] in Wien ist zum Capellmeister des Conservatoriums in Innsbruck ernannt worden. — Die im vergangenen Jahre während des Concerts [illegible] Sängerin [illegible] [illegible] Jahre [illegible], die ihr feierlichst überreicht wurde. — Der Dilettant [illegible] erhielt von der [illegible] Gesellschaft der heil. Cäcilia zu Rom eine goldene Ehrenmedaille mit seinem Bildnisse und seinem Namenszuge unter [illegible].

(Gesangfeste.) Auch dieses Jahr fanden von allen Seiten Nachrichten über kleinere und größere Gesangfeste ein, welche hier nur [illegible] Liederkränze und wie alle derartigen Vereine heißen, feiern. Besonderes musikalisches Interesse können dieselben nicht gewähren, und wir beschränken uns daher namentlich auf den [illegible] Erwähnung. Zu [illegible] fanden am 26. und 27. Juni die Liedertafeln des [illegible] zu einem solchen Fest zusammen; am 23. und 24. Juni die Sänger der Umgegend von Plauen (Voigtlande) [illegible], wo namentlich Cantor [illegible] sich viele und große Verdienste um die Gesangbildung erworben hat; am 18., 19. und 20. Juni die norddeutschen Liedertafeln zu [illegible]; und am 24. Juni die Württembergischen Liederkränze zu Tübingen. Ueber das [illegible] Musikfest zu Neustadt an der Haardt, von W. Schmitt dirigirt, werden wir besonders berichten.

(Neue französische Opern.) In Paris gefiel A. Thomas neue Oper „Le Guerillero" wenig. Das Sujet ist dem Portugiesischen Befreiungskriege entlehnt [illegible] abgeschmackt sein, wie die Musik [illegible] elegant und correct. In London gefiel dagegen sehr die Oper „[illegible]" von A. [illegible], und in Paris „La [illegible]", komische Oper von [illegible], zu welcher Scribe das Buch [illegible] auf der Insel [illegible].

(Neue französische musikalische Zeitung.) In Paris erscheint seit dem 1. August eine neue musikalische Zeitung „La Mélodie". Der Redacteur [illegible].

☞ Der Hamburger Volksgesangverein, gegründet und geleitet von G. A. Grädener, fordert zu Beiträgen auf, die abgebrannte Petrikirche, so bald dieselbe wieder aufgebaut ist, auch eine neue Orgel wieder zu schaffen. Die übrigen deutschen Singvereine dürften um [illegible] dazu beizutragen [illegible].

(Lachner und Hauser in Frankfurt a. M.) Wie es heißt, wird in Frankfurt a. M. Hauser's und Lachner's „Katharina Cornaro" zu gleicher Zeit erscheinen, um dem Publikum dann die Entscheidung zu überlassen. — [illegible] —

(Die Romantiker. Auszug aus einem Privatschreiben.) „Für den Wasserbewohner ist es allerdings eine Schwierigkeit, [illegible] Mittel zu bekommen, und nach der Posaune zu greifen, und die Welt [illegible]. Aber die Welt [illegible] zu nehmen, als sie ist, und sie [illegible] jetzt [illegible] nicht [illegible], und so ist am Ende doch wohl [illegible] zu bleiben. [illegible] geschieht aber nicht, so ist [illegible] Schwerer, als das [illegible] Besseren [illegible], oder [illegible] in den Welt [illegible] Dingen, die jetzt [illegible] erscheinen, überschaut [illegible] Ich [illegible] Kritik [illegible] geheimen [illegible] Wegen alles Bessere zu verdrängen und zu verdächtigen sucht, um sich Wege zu [illegible]. Kaum sollten Sie es glauben, welche Mittel sich diese bedienen. Wie der [illegible] und mit vielen Menschen in Verbindung steht, ist [illegible] gegangen. Es sind die sogenannten Romantiker, die weil sie nicht Unmögliches geleistet haben, [illegible] so wie deren Mißgeburten so viel [illegible] geistigen Widerwillen [illegible], [illegible] weder Sinn noch Verstand [illegible], und ihr Motto heißt: „[illegible]" — [illegible] einen [illegible] Quartettmitglied ganz in der [illegible] Höhe [illegible] — [illegible] sich Selbst [illegible], so ist es nicht [illegible] und alles ist recht, wenn [illegible] [illegible] besser Verdachtsvollsten [illegible], Schlichtheit und Einfachheit, [illegible] alles [illegible] [illegible]. Nicht darum etwa, weil sie nicht in ihrem [illegible] [illegible] und wären [illegible] überzeugt [illegible], weil [illegible] — [illegible] — [illegible] [illegible] zu Fall zu bringen, und weil alles [illegible] — [illegible] — [illegible] gelingt — [illegible] sich [illegible]. Aber ob die Länge wird's ihnen nicht gelingen, und dem Himmel sey Dank! es sind [illegible] Leute noch für Menschen, die das Wahre in Schutz nehmen und halten. Doch, ich komme zu weit ab vom meinem Kapitel."





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. **Nr. 35.** 1. September 1842.

Erinnerungen
aus meinem Kunst- und Lehrleben.

Unterzeichneter erinnert sich noch jetzt aus der frühesten Zeit des Kindes- und Knaben-Alters, wie er sich da einer frischen und lebhaften Einbildungskraft zu erfreuen hatte, indem der Anblick einer schönen Natur in den Umgebungen seines Geburtsortes Rußleben liebliche Bilder des Anmuthigen und Sanften im Dämmerschein seines Gemüthes hervorzauberte und die Ahnung des Schönen in ihm allmählig entwickelte. Das zitternde Pappelblatt im Abendroth eines schönen Tages, der murmelnde stille Bach im Thale, der süße Klang einer Flöte oder das entfernte Tönen einer Abendglocke machten auf mich einen wunderbaren und seltenen Eindruck, und erregten in mir unerkannte süße Gefühle. Als Kind hörte ich mit seltener Wonne die zarte Stimme meiner Mutter in einem Liede, wenn sie mich einzuschläfern suchte, der Glockenton des Dorfkirchthurmes hatte für den Knaben etwas Ernstes und Bedeutungsvolles, der Orgelton Erhabenes und Feierliches. Erinnerungen daran bewegten sich in meinem Innern durch die ganze Jugendzeit. Töne, wo und wie sie sich auch fanden, erregten immer meine Aufmerksamkeit. Daher kam es, daß ich selbst einem alten verstimmten Klaviere meines sonst würdigen Elementarlehrers Rudel, mit zähen Tasten und dürftig dünnem Tone, dennoch einen aufmerksamen und bewundernden Blick zuwendete, wenn der Lehrer das Morgenlied zu Anfang der Schule darauf begleitete, oder des Nachmittags am Ende der Schule anstimmte „Ach, bleib bei uns Herr Jesu Christ“ und damit die Melodie leitete. Wie wir Schulkinder da, selbst bei denkbarer Unvollkommenheit, dennoch der sanften Stimmenführung des Lehrers in kindliche Einfalt und Freude folgten und mitsangen, kann ich nicht sagen. Man denke dabei, wie sich gegen diesen schneidenden Contrast des Liedes mit dem Zeit (die Nachmittags-Schule war 2 Uhr geendet) das Gefühl der Jugend in der Gegenwart frühzeitig, vorüber fliegeln oder ohnen würde! Mir und meinen Mitschülern war dies fern. Wir sahen und erkannten in dem Lehrer den Mittelpunkt unseres Denkens und Empfindens, dem wir mit vollem Glauben und Vertrauen anhingen. Ob eine frische Gesinnung sich im Fortschritte der Zeit erhalten hat, oder, ob nicht so manches Gute und Köstliche der Jugend untergegangen ist, wollen wir ohne nähere Bestimmung der Erfahrung und dem Nachdenken eines Jeden überlassen. In jener Zeit wurde mir von Gelegenheit von einem Erwachsenen der Klosterschule Menkel, Unterricht im Klavierspiel (19 Stunden) zu erhalten. Bei einem und guten praktischer Ausbildung hemmten entzog mir aber seinerseits vielleicht ein Hinderniß seiner Kränklichkeit, fast alle mündliche Belehrung und Erklärung. Ich mußte daher mich genügen, ein mir vorgespieltes, von ihm vorgespieltes Musikstück nachzuahmen und dabei auch die Fingersetzung der ihm abzusehen. Durch Fleiß, Aufmerksamkeit und Ausdauer gelang es mir jedoch das Mangelhafte des Unterrichts zu überwinden, so daß ich bei meinem Abgange von der Schule die damals neuen Sonaten von Clementi und andern mit ziemlicher Fertigkeit spielen konnte. Diese steigerte sich in der Folge, als ich in Leipzig durch Umgang, Beispiel, Ausdruck ausgezeichneter Pianospieler unter den Studirenden selbst an musikalischer Bildung gewann. Schon im Kindesalter hatte die Orgel, deren Structur und Beschaffenheit ich übrigens durch meinen Vetter, Rudel, Orgelbauer in Rußleben, den ich bei Neubau, Reparaturen oder Stimmung einer Orgel nicht selten besuchte, und der mir über manches dabei zu Beobachtende praktische Belehrung zu ertheilen nicht ermangelte, was mir in der Folgezeit nützlich wurde, durch ihren erhabenen und ernsten aber auch süßen und lieblichen Ton, insbesondere durch ihre eigenthümlichen Bindungen, Verschlingungen der Töne, etwas Magisches, Bezauberndes und ungemein viel Anziehendes und Reizendes für meine Empfindung. Es war natürlich, daß ich mich nach der Zeit sehnte, auf der Orgel der Dorfkirche mit zwei Manualen spielen zu dürfen. Auch wurde mir der technische Uebergang vom Klaviere zur Orgel nicht so schwer. Ohne weitere Anleitung konnte ich darauf im 9 Jahre und zwar in der Mitte des ersten Ostertages den Choral „Erschienen ist der herrliche Tag“ mit davischer Melodie spielen. Was für einen tiefen Eindruck dieses Orgelspiel auf den 9jährigen Knaben machte, läßt sich eher denken als beschreiben. Aber auch zum Kirchenmusik bei dem Frühgottesdienste des Tages sollte ich mit der Orgel begleiten. Wie? ist mir nicht mehr genau erinnerlich. Ich fand wohl mehr durch natürliches Talent und Gefühl die Accorde nachhelfend und erträglich, als durch Anweisung. Denn mein Lehrer hierin,

der Gorier Tonkunst, aber mit etwas von Stamm- und abgeleiteten Akkorden, deren Umkehrung u. m. zu theilen, sagte mir, wenn in die einfachen Orgelstimme über eine Baßnote mit 6 beziffert werden, zählt nur von der Grundnote aufwärts, so heißt das Sexten-Akkord.* Von mehrfacher zusammengesetzter Bezifferung war dabei nicht die Rede. Ich mußte rathen und mir selbst zu helfen suchen. Möglich daß durch solch einen sparsamen Unterricht dennoch der Schüler unter Umständen an Selbstkraft mehr gewinnt, als durch einen andern allzu ausführlichen und die Selbstentwicklung mehr hemmenden. In der Folge fand ich Gelegenheit zur Erweiterung meines Gesichtskreises in der Musik. Bisher hatte ich nichts, als das Allein-Spiel auf Clavier und Orgel gekannt. Der Genuß aber eines vierstimmigen Spiels auf Saiteninstrumenten war mir noch selten. Ich ahnete kaum, wie die Stimme eines Streichinstruments für sich allein, aber auch in mannigfaltiger Verbindung mit andern, und diese wieder so, wie jene, die Aufmerksamkeit und volle Mitempfindung des Zuhörers auf sich ziehen und fesseln könne. Der Zufall gab dazu Gelegenheit. Auf der Klosterschule Roßleben, der ich sechs Jahre bis zu meinem Abgange nach Leipzig angehörte, fanden sich einzelne Musik liebende Commilitonen, die sich in ihren Mußestunden auf verschiedenen Streichinstrumenten übten und vergnügten. Man fühlte, daß ein bestimmter Quartett-Verein den musikalischen Genuß gegen einfaches Spiel am Clavier erhöhen müßte. Er bildete sich und ich wurde zur Theilnahme desselben gezogen. Einfache Quartette von Pleyel und Haydn wurden für uns ein Hochgenuß. Bisweilen wurde nach dem Vortrage dieser Stücke eins und das andere näher besprochen, wir machten immerhin auf besonders anziehende Stellen und ausgezeichnete Parthien darin aufmerksam, und es erhielt sich dadurch bei dem und jenem eine, wenn auch dunkle, aber angenehm süße und sehnsuchtsvolle Empfindung. Das Was? und Woher? dieses angenehmen Eindrucks kam zwar in uns noch nicht zum klaren, lebendigen Bewußtseyn. Wir wandelten, wie scheint es, mit unserer Empfindung im Paradiese der Unschuld. Da hängt unser Gefühl noch rein und ganz und ohne störende Einwirkung der Reflexion an dem Gegenstande. Später, nach erlangter Einsicht und Uebung in der Harmonie, neigte ich mich vielleicht mehr zur Aufmerksamkeit auf diesen Organismus. Es war mir bei Anhörung guter Musik mehr darum zu thun, den Plan des Ganzen und der Bearbeitung wahrzunehmen, Harmoniewechsel, Akkordführung, Modulation, Instrumentation u. s. w. zu bemerken, als bei einzelnen Schönheiten zu verweilen. Irre ich aber nicht, so schien es, als ob sich seitdem die Empfindung für einzelne Schönheiten an Lebhaftigkeit vermindert, und das Interesse daran verkleinert. Woher dies? Verliert nicht das Anschauen einer schönen Gegend durch die kritische Zergliederung? Wer weiß, ob auch die Ahnung einer Schönheit nicht mehr beseligt, als das Schauen derselben? Merkwürdig blieb mir in meiner Schulzeit in Roßleben unter andern auch eine musikalische Erscheinung. In einem benachbarten Dorfe B. wurde ich auf das Rittergut des Herrn von B—ch daselbst nicht selten eingeladen. Musik war im adlichen Hause die Hauptübung. Trios mit Pianoforte, Geige und Cello machten die Hauptunterhaltung aus, wenn die musikalisch gebildeten Söhne des Herrn v. B—ch abwechselnd theilnahmen. Während ich nun einmal die damals neuen Variationen von Mozart mit möglicher Fertigkeit und Ausdruck, nicht ohne Anerkennung der Zuhörer, spielte, hatte sich der sonst leidenschaftlich alte Herr v. B—ch, sonst immer mir zur Seite stehend, dennoch entfernt. Als ich es endlich bemerkte, erklärte mir einer der Söhne, „er sey dem Vater rein unmöglich Variationen ohne Widerwillen zu hören." Was würde derselbe wohl empfunden haben, wenn er die 33 so schönen und anziehenden von Beethoven mit dem Thema es, d. B., er angehört hätte? Wie läßt sich das erklären? Jedenfalls mag wohl namentlich ohne Compositionskenntniß das Interesse an Variationen bei dem und jenem ein geringes seyn. Dagegen wurde nun eine Pianoforte-Ouvertüre aus einer Oper von Mozart hervorgesucht, mir umgelegt und kaum hatte ich begonnen, da erschien der Alte wieder, ging freudetrunken im Zimmer auf und ab, und gesticulirte dazu mit den Händen und durch Singen einzelner Passagen. Bald, als ich auf der Hochschule Leipzig war, fanden sich auch mehrere Musikfreunde unter meinen Commilitonen und Bekannten zusammen, deren Umgang, Einsicht und Geschmack in der Musik vortheilhaft auf mich einwirkte. Ein damaliger Lehrer an der Ritter-Akademie, Wiese, hatte einen Quartett-Verein gebildet, woran ich Antheil nahm. In einem freundlichen Gartenhause innerhalb der Stadt wurden wöchentlich zweimal Nachmittags Quartette von Pleyel, Haydn u. gespielt. Ich fand außerdem Gelegenheit, mit den neuesten Claviersachen, insbesondere den klassischen von Mozart, Haydn, Clementi und andern mehr bekannt und vertraut zu werden und gewann dadurch eine ausgebreitete Kenntniß in diesem Fache. Von der angesehenen Musikhandlung André in Offenbach, deren Niederlage in Leipzig war, erhielt ich nämlich durch die zuvorkommende Bereitwilligkeit ihres Inhabers nach und nach alle bedeutenden Clavierkompositionen damaliger Zeit. Auf der Hochschule in Leipzig fehlte es auch damals schon nicht an dargebotener Gelegenheit und Veranlassung zur Fortbildung und Vervollkommnung in der Musik im Gesange und Instrumentalbildung. Zwar nicht, wie in neuester Zeit, wo ein besonderer akademischer Lehrer, Dr. Fink, den Studirenden eigene Vorträge über Musik in mehrfacher Beziehung hält, Anleitung zur Composition und Uebung in derselben giebt, was offenbar auf Förderung höherer Kenntniß und Ausbildung dieser Kunst den wohlthätigsten Einfluß haben muß. Dennoch konnte man dort öfters gute Musik hören, und der lernbegierige studirende Jüngling konnte daran seinen Geschmack im Fortgange verbessern und bilden. Wer eine feierliche Kirchenmusik mit Gesang liebte, konnte fast sonntäglich in der Thomaskirche unter Hillers und A. E. Müllers Leitung mit dem ausgezeichneten Thomanerchor seine Absicht vollkommen erreichen. Zur Kenntniß der weltlichen Musik veranlaßte die bestehende Oper. In meist gelungenen Darstellungen ließ jene die Meisterwerke

von Marini, Cimarosa, Mozart, Dittersdorf und andern hören. Insbesondere aber ließ sich an dem klassischen Gesange der damals in Leipzig anwesenden italienischen Operngesellschaft von Guardasoni erst das wahre Wesen des schönen Gesanges lebendig erkennen, und bei Jünglingen desselben, das Tragen der Töne ec. genau abnehmen. Gern gestehe ich, daß mir und Andern diese Wahrnehmung, wobei sich dem Empfänglichen auf einmal der Blick in eine bisher unbekannte schöne Tonwelt eröffnete, mehr, als jede bis dahin noch nicht bedeutend gehobene Gesanglehre nützen mußte. Erweiterte Kenntniß von Instrumental- und Vocalmusik aber konnte man sich außerdem in den Winterconcerten des Gewandhauses erwerben. Ausgewählte Sinfonien von den berühmtesten Componisten, Haydn, Mozart ec., auch Chöre, Quartetts und Solos wurden dort aufgeführt. Als Tenorsänger dieser Anstalt ist mir dieselbe auch in der Folge theuer und werth geblieben, indem sie mir Gelegenheit darbot, die Musik von ihrer vielfachen erhabenen und schönen Seite kennen zu lernen. In der Folge ward Schicht, früher Concertdirektor, nachher Cantor und Musikdirektor der beiden Hauptkirchen in Leipzig näher bekannt, wurde mir dieses Verhältniß sehr angenehm und vortheilhaft für musikalische Bildung. Er war er neben einer tüchtigen harmonischen Ausbildung nicht allein ein strenger und genauer Dirigent, sondern auch ein feiner Gesangkenner und Lehrer, der in der Gesangkunst hauptsächlich nach deren Gipfel, dem Ausdruck hinarbeitete. Seine größern Kirchen-Compositionen, im reichen und angemessenen Styl, insbesondere aber die Motetten für Singchöre verbürgen das Zeugniß, wie ein durch vieljähriges Studium und Erfahrung gebildeter Componist für solche Verhältnisse schreiben muß, um sich eines gewissen Erfolges erfreuen zu können und sichern darum sein Andenken. Eine seiner schönsten gelungenen Compositionen, die letzte, ist das „Vater Unser" von Mitschl „für Männerchor (Nr. 55)." Nicht eben ungewöhnlich, aber immer befremdend ist es jedenfalls, daß der eben so bescheidene als verdienstvolle Mann dennoch in Leipzig die ihm gebührende Anerkennung und verdiente Stellung erst später erlangte, wie man sie früher hätte erwarten sollen. Nicht immer huldigt der Zeitgeist dem Rechten, Gediegenen und Verdienstvollen allein und ausschließend. Unvergeßlich und theuer bleibt mir die Erinnerung an den Trefflichen. Aus seiner reichen musikalischen Bibliothek erhielt ich manche nützliche Schrift zur Belehrung und seltene Partituren zur Einsicht, außerdem lehrreiche Winke über Compositionsweise und Gesangkunst. Noch lange wird darum sein Andenken († 1823) im Segen bleiben. Später, als ich nach Z. berufen und in amtliche Verhältnisse als vierter Lehrer der Stiftsschule, Chor- und Musikdirektor daselbst getreten war, war mir die treue und liebevolle Gesinnung geblieben. Ein Umstand setzte mir dieses außer allen Zweifel. Ich war im Jahre 1812 zur Aufführung von Haydn's „Schöpfung" veranlaßt. Dies war von meiner Seite durch vorbereitet und mannigfaltige vorhergegangene Gesangproben ließen ein Gelingen des Ganzen hoffen. Kurz zuvor kam mir der Gedanke in den Sinn, wie gut es seyn würde, das Musikfest auch durch S.'s Gegenwart gehoben zu sehen und lud ihn deßhalb ein. „Nach Zeitz müssen wir," hatte er seiner Tochter hierauf gesagt, er, der nie von Leipzig aus einer auswärtigen Einladung gefolgt war. Er erschien mit seiner Tochter, einer damals berühmten Sängerin, die die Eva unter andern aus seinem Oratorium mit Beifall sang. Die Aufführung selbst, von 350 Sängern und Instrumentisten, war eine der glänzendsten und gelungensten damaliger Zeit und aufgeführt in der dazu sehr geeigneten Klosterkirche. Aus Vorsicht hatte ich mich neben im Schloßchore, wo der Ein in der Fuge öfters beginnt, dieser an sich weniger in einer geräumigen Kirche ansprechende Stimme stärker, als gewöhnlich, besetzt und als dieser wie Halbchor begann, sagte er mit unverwandtem Blick auf denselben: „Loben Sie mir doch ja Ihre Eleven, sie haben ihre Sachen brav gemacht."

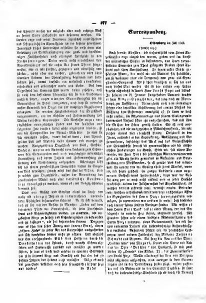
Förderung für meine Ausbildung im Orgelspiel war es, daß ich in Leipzig unter andern mit dem damaligen Organist an der katholischen Kirche, Engel, in nähere Bekanntschaft kam. Theils um den damals berühmten P. Schneider, als Kanzelredner, zu hören, aber auch den katholischen Ritus kennen zu lernen, theils um durch das treffliche Orgelspiel Engels weiter geführt zu werden, war mir daher ein nicht seltener Besuch dieser Kirche ein Bedürfniß. Es kam dahin, daß ich in der Folge Vertreter Engels bei dem katholischen Gottesdienste und dem Ritual desselben wurde, was nicht ohne Einfluß für mich geblieben ist.

Als ich in der Folge in Zeitz in amtliche Verhältnisse, wie ordentlicher Lehrer der dortigen Stiftsschule, Gesanglehrer und Chordirector, kam, suchte ich diesen doppelten nicht geringe Zeit und Mühwaltung benöthigten Anforderungen dennoch nach Kräften und durch eine lange Reihe von Jahren mit Muth und Ausdauer zu entsprechen. Was in Leistung des Gymnasialunterrichts in verschiedenen Fächern von mir erstrebt und geschehen, sey hier unerwähnt und kann zum Theil aus den (über Religion, Rechnen, Arithmetik, deutsche Sprache ec.) herausgegebenen Schriften entnommen werden. Nur Einiges von dem, was ich als Gesanglehrer zu beabsichtigen und zu leisten hatte, werde hier erwähnt. Obgleich früher und beim Antritt meines Amts der Gesangunterricht noch nicht, wie in unserer Zeit, allgemein gleich den übrigen Unterrichtsgegenständen an den höhern Schulen erweitert, geschätzt, in sie verflochten, sondern mehr als Nebensache der Schulbildung angesehen wurde, so ging doch der Gedanke „Gesangunterricht, eines der vorzüglichsten Mittel der Jugendbildung" bei mir, aus lebendiger und fester Ueberzeugung, hervor. Als Lehrer eines Singvereins von 32 Knaben und Jünglingen suchte ich beiden Theilen auf verschiedene Weise und in Abstufungen nützlich zu seyn. Den ersten wurde ein umfassender Elementarunterricht des Gesanges in Tonkenntniß, Treffen mit eingestreuten Anbeutungen des Höhern, und zwar nach der von mir erfundenen, vorzüglich bewährten, später durch mich weiter ausgearbeiteten Methode Pestalozzi's, dem das Schulwesen so unaussprechliches verdankt, ertheilt; bei

Letzteren vorzugsweise auf Sprache, Ausdruck, Schönheit und Ausmaß des Tons hingearbeitet. Hier mußte die vorzugnngene Anschauung mehr Sache eines lebendigen und innigen Gefühls werden. Um dem Sängerchor das Biegen, Tragen der Stimme anschaulich zu machen, bediente ich mich außer der Geige häufig meiner eigenen, lange frischen Tenorstimme, wohlthuend, wie diese Gesang-Lehrweise bei vielen meiner Schüler nicht ohne Erfolg blieb, so daß sie sich immer mehr an einen ausdrucksvollen Gesang gewöhnten. Für die Kirchen-Musik, deren Leitung mir obliegt und die früher viele warme Freunde und Verehrer in Zeitz zählte, wurden mit dem Sängerchor von Zeit zu Zeit passende Stücke, als: Hymnen, Cantaten etc., von Mozart, Haydn, Naumann und Andern einstudirt und in den drei Hauptkirchen der Stadt mit Instrumentalmusik des auch für diesen Zweck angestellten Stadtmusikus mit mehreren Dilettanten aufgeführt. Es war eine große Ermunterung für mich, daß die Freunde einer religiösen Musik — einer andern huldigte ich in der Kirche nicht — sich immer mehr vermehrten und dadurch den Gottesdienst erhebender zu machen beitrugen. Auch in späterer Zeit haben jene zwar nicht ganz gefehlt, aber doch schien es, als ob der Geschmack an ächt kirchlichen, classischen Tonstücken, z. B. von Händel sich vermindert, dagegen dem Leichten, Modernen zugewandt hätte. Vielleicht eine Folge der Oper neuer Zeit auf die veränderte Richtung unserer Empfindung. Außer dem aber war ich darauf bedacht, der Macht und Erhebung des vierstimmigen Choral-Gesanges, der in rechter Weise vorgetragen den Zugang zu den Herzen der Menschen zu finden weiß, die möglichste Aufmerksamkeit und Fleiß zuzuwenden. Er wurde nach und nach in den wöchentlichen Singstunden eingeübt, oder auch an den Chorumgängen jeder Woche vor den Häusern häufiger, als früher, gesungen und dadurch manches Ohr und Herz ihrer Bewohner durch ein „Was Gott thut etc.“, „Befiehl du deine Wege“, „Auf, auf mein ganz Gemüthe“, „Alles ist an Gottes Segen“ — erquickt und für häusliche und kirchliche Andacht vorbereitet und erwärmt. Eine wohlthätige Folge dieses Gebrauchs oder für Schul- und Chor-Anstalten war, daß früher von frommen und wohlthätigen Bewohnern Vermächtnisse und milde Stiftungen zum Besten jener gemacht wurden, die noch größtentheils auch in Zeitz bestehen, obschon dieser fromme Sinn sich später durch den Drang der Zeit sehr vermindert zu haben scheint. Indem außerdem hier die sehr gewöhnlichen [illegible] im Singen geistlicher Lieder, Dialogen etc. an Sonn- und Wochentagen allmählig unterblieben und zuletzt gar nicht mehr in Anwendung kamen, mußte dieser Umstand auch der lebendigen Kirchlichkeit Eintrag thun. Man sang nicht mehr, wie ehemals, mit solcher Innigkeit und Liebe die christlichen Kernlieder, die im Fortgange der Zeit auch größtentheils aus den meisten Gesangbüchern verschwanden. Eine Unkunde der schönsten und gangbarsten Melodien mußte eintreten und man sah sich bei'm Kirchengesange in vielen Gemeinden nur auf wenige beschränkt, von denen die meisten noch dazu durch öftere Wiederholung an Reiz verlieren mußten. Von hätte in neuer Zeit den wohlthätigen Einfluß der Singchöre auf Förderung und Erhebung der Kirchlichkeit mehr beachten, sie nicht eingehen oder zwecklos umwandeln, dagegen aber durch ermunternde Theilnahme sie mehr heben und zweckmäßig verbessern sollen. Sie allein stellen den reinen und unverfälschten Ausdruck des vierstimmigen Gesanges dar, wie er sich nimmer durch den beliebt gewordenen modernen Männergesang ersetzen läßt. Zu erwähnen ist noch, daß man in früherer Zeit, und mit gutem Rechte, den Chorgesang für gewisse Ereignisse des Lebens, bei freudigen oder traurigen Vorfällen, an Gedächtniß- oder Sterbetagen, bei einer Hochzeit- oder Geburtsfeier eines Kindes, oder sonstigen merkwürdigen Ortsbegebenheiten, z. B. der ehemalige Rathswechsel in Zeitz, nöthig erachtete, und damit denselben eine höhere religiöse Weihe zu geben suchte. Auch für diese Dinge ist in neuerer Zeit der Sinn erloschen. Man geht zum Traualtar mit Gedankenlosigkeit oder in Zerstreuung, nicht oder in vorgängiger häuslicher Andacht. Weihe durch ein erhebendes Lied, sieht am Geburtstage mehr auf Prunk als Andacht, oder feiert das Andenken an Verstorbene durch eine starre Ceremonie ohne Wehmuth.

Da mit der Abnahme des früheren frischen Kirchenlebens und des Hausgottesdienstes die Kenntniß gemüthlicher salbungsvoller Lieder und deren harmonische Melodien sich immer mehr verringerte, so suchte man in neuer Zeit für diesen Mangel Abhülfe in der Schule. Elementar- und Volksschulen kam nun insbesondere die Aufgabe zu, Choral-Melodien sorgfältig einzuüben und die aufwachsende Jugend für den Kirchengesang tüchtig zu machen. Ein an sich betrachtet rühmlicher Zweck. Nur sollte nach unserer Ansicht hier der Choralgesang einstimmig (ein mehrstimmiger ist zulässig) mit Ernst und Innigkeit, wie in feierlicher Stimmung, aber auch nicht in öfterer Wiederholung betrieben werden, damit er nicht in die Sphäre des Alltäglichen und Gewöhnlichen nach und nach herabsinke. Das religiöse Element stehe in jedem Unterrichte, also auch des Choralgesanges oben an. Dabei ist besonders dahin zu sehen, daß derselbe in Ansehung des Rhythmischen weder die Farbe des Schleppenden noch Uebereilenden annehme, sondern stets im Gewande des Feierlichen, Majestätischen und Ernsten erscheine.

Mit dem Bildungsgeschäfte des Singechors wurde mir später auch das der jetzigen Seminaristen, deren Anzahl im Ganzen gegen 16 beträgt, übertragen. Wie die Chöristen im Gesange so bedurften diese in der Harmonielehre, Choral- und Orgelspiel Unterricht. Einfach und stufenweis ging ich bei diesem Unterricht zu Werke, von der Ansicht ausgehend, daß das nicht Begriffene auch nicht inneres Eigenthum des Schülers werden kann. Ich suchte darum im Generalbaß oder der Harmonielehre meinen Schülern nach vorausgegangener Bekanntschaft mit den Intervallen die Entstehung, Ableitung, aber auf den innern Zusammenhang der Akkorde und deren Anwendung möglichst zu verdeutlichen und ließ sie den verschiedenen Gebrauch derselben, z. B. in den Ausweichungen, wahrnehmen. Daneben wurden schriftliche Uebungen im Choralsatz angestellt. Zu einem gediegenen Cantus firmus



des Chorals mußte der möglichst edle und ruhige Fluß an seiner Stelle aufgesucht und bestimmt werden. Sie lernten enge und weite Harmonie schriftlich unterscheiden und sich praktisch im Choralspiele an die letztere gewöhnen. Innerhalb dieses Unterrichts erhielten sie erst, dem eine Anleitung zur Selbstanfertigung ein- zwei- und dreistimmiger Zwischenspiele nach erlangter Fertigkeit in den Nachahmungen. Dabei wurde nicht versäumt den Choralvorsänger auf die rechte Art seines Thuns hinzuweisen, wie er mit sicherer, gezogener und allmählig verstärkter, nicht aber mit rauher, gebrochener oder übertönender Stimme den Choralgesang beginnen und fortführen soll, damit derselbe ein wahrhaft erweckender, erhebender und erbaulicher werde und bleibe. Bei dem Orgelspiel der Seminaristen wurde darauf gesehen, daß sie nach dem besonderen Fingersatz sich in den Bindungen vorzüglich übten, außer erlangter Manualfertigkeit sich die Gewandtheit im Pedal aneigneten, auch daß sie nebenbei nähere Kenntniß der Orgel und der richtigen Registrirung erlangten. Es wurden Zergliederungen der Orgelstücke vorgenommen, um den Schüler auf Zusammenhang und Wesen derselben hinzuweisen. Die Verfasser unserer vorzüglichsten evangelischen Lieder aus der früheren und folgenden Zeit durften dabei nicht ungenannt bleiben, so wie die Componisten der Choral-Melodien, so weit sie sich ermitteln ließen, damit beides dazu, dem Choralspieler Lied und Melodie desto theurer und werther zu machen. Ausgezeichnete Orgelstücke von Rink, Fischer, Becker u. A. wurden mit Auswahl vom Leichtern zum Schwerern den Seminaristen und nach vorzüglicher mündlicher Darstellung auf deren Inhalt und Zusammenhang zur Übung und Nachahmung aufgegeben. Allerdings läßt sich bei einem zweckmäßigen Unterrichte hierin im Einzelnen Viel erreichen, jedoch nicht das Ziel des [illegible]. Es möchte zum Orgelspiele, außer der Anwendung der gewöhnlichen Mittel noch eine natürliche Kunstanlage vorausgesetzt werden, wenn es zum Ausgezeichneten kommen soll.

Dies war Absicht und Streben eines im Laufe von mehr als vierzig Jahren in unverdrossener unermüdeter Thätigkeit beharrenden Lehrers. Er ist sich bewußt, daß er sich mit der Absicht so Mancher „Ander auf dem betretenen Pfade der Gewohnheit, die kein Fortschritt kennt und Schwierigkeiten meidet, zu wandeln, als ungebahnte Wege zu suchen und Schwierigkeiten zu bekämpfen und zu bezwingen", nie hat befreunden können. Dagegen war es ihm von jeher Drang und innerer Beruf, einem „höhern Ziele" in jeder Art des Unterrichts nachzustreben und sich demselben immer mehr zu nähern. Und obgleich das ihm vorschwebende Bild des Höhern durch die Dunkelheiten des Lebens, durch manche Schwierigkeiten und Hindernisse entrückt und entrissen zu werden schien, so trat es doch bald wieder in erneuter Schönheit vor sein inneres Auge und Gemüth und hat ihn bis in die höhere Jahren des Lebens nicht verlassen. Möge es auch bis zum Ende desselben noch sein freundlicher Führer seyn und bleiben! [illegible]

Correspondenz.

Oldenburg im Juli 1842.

(Fortsetzung.)

Auch fremde Künstler, die wechselsweise vom Herrn Kapellmeister Pott eingeladen waren, gaben uns im Laufe der musikalischen Saison in besonderen, von ihnen veranstalteten Concerten zum Theil glänzende Proben ihres Talents und ihrer Kunstbildung. In deren ersten Stelle gehört ein Mann, der wohl nie als Virtuos sich habilitirt, um so bekannter aber als Componist und zwar als Symphonie-Componist. Als solchen bewährte er sich bei uns auch dieses Mal wieder. Es ist der unsern Lesern bereits rühmlichst bekannte Herr Louis Pape aus Lübeck. In seinem am 21. Januar stattgehabten Concerte brachte er seine Minna-Symphonie, die lang noch im Manuscripte, zur Aufführung. Wenn gleich nach dem einmaligen Hören eine detaillirte Schilderung des innern Wesens der Dichtung dem Referenten unmöglich ist, so kann er doch nicht umhin, im Allgemeinen ein aus seinem [illegible] kommendes Urtheil schon jetzt auszusprechen, das mit ihm die Meisten der Hörer gewiß theilen. Sie ist noch vorzüglicher, als die ausgezeichnete [illegible]symphonie, die wir früher einmal hier ebenfalls hörten. Originell in den Ideen, vollendet in der Entwicklung, Ausführung und Gesammtform, befriedigt das Werk auf das Vollständigste und Gründlichste sowohl die grammatischen als die ästhetischen Forderungen der Kunst. Sind wir seit einem Decennio, wo Herr Pott die jährlichen Abonnementsconcerte giebt, ein Wenig spröde geworden in Aufnahme und Beurtheilung von Musikwerken, so ist gerade dies das untrügbare Document von der Gediegenheit jenes Werkes, wenn es, wie heute geschah, im ganzen Auditorio einen allgemeinen Enthusiasmus hervorbrachte, dazu war die Aufführung gar so noch nicht einmal eine in jeder Hinsicht makellose, indem der Feldherrnstab des Kapellmeisters, der welcher damals erkrankt war, vermißt wurde. Bedenken wir, welchen enthusiasmirenden und dazu nachhaltigen Effect die Symphonien des Herrn Pape hervorzuzaubern vermögen, so verwundern wir uns um so mehr, daß dieselben noch immer keinen soliden Verleger fanden. Wir wissen es dem Herrn Pott Dank, daß er einen Mann, der das Gediegenste in neuerer Zeit liefert, abermals hierließ. Mit Freuden sehen wir einem baldigen Wiedererscheinen des Herrn Pape entgegen, eines Biedermannes, der mit seinem eminenten Talente eine liebenswürdige Anspruchslosigkeit verbindet. Außerdem hörten wir die trefflichen Leistungen einer andern Individualität, der Madame Johanna Schmidt aus Bremen. Sie sang die Arie aus der Oper „Cosi fan tutte" von Mozart, ferner eine Scene und Arie aus der Oper „Belisar" von Donizetti, so wie zwei Lieder 1) „Herein" von Kücken, 2) „Der Zigeunerknabe" von Louis Pape. Wollte neuerdings die Arie von Donizetti nicht allgemein ansprechen, was weniger in dem Gesangsvortrag als in der Tondichtung selber liegt, welche passender auf die Bühne als in den Concertsaal gehört, so hat doch die liebenswürdige Künstlerin theils durch die Anmuth

und Kraftfülle ihrer Stimme so wie durch den recht geschmackvollen kunstgebildeten Vortrag allgemeine applaudirende Anerkennung und rechtfertigte den ihr vorangegangenen Ruf vollkommen. Besonders excellirte sie in der Arie von Mozart und dem Liede von Payer, welche augenfällig ihrer ausgezeichneten Schule und ihrem Genre auch weit mehr entsprechen, als die Arie von Donizetti. Außerdem hörten wir noch von Herrn Capellmeister Kuhn ein von Lindpaintner komponirtes Klarinettenconcert so wie von einem Künstler aus Bremen (sein Name stand sich auf dem Zettel nicht) ein (von Mink verfaßtes) Flötensolo. Das glückliche Spiel dieses letzteren Künstlers hätte gewiß allgemeinere freundliche Theilnahme gefunden, wenn die Composition eine gewähltere gewesen, diese aber war eine unbequeme und i[illegible] nach Inhalt und Form indifferent. Was indessen Herrn Kuhn anbetrifft, so hörten wir von ihm nie einen Vortrag in solcher Vollendung! Hatten wir schon öfter Gelegenheit, sein Spiel von Herzen zu rühmen, wobei wir jedoch die leise Klage zugleich führten, daß die ihm innewohnende glühende Spannkraft nicht hinreichend wäge, so war er dagegen dieses Mal vorherrschend Herr seines musikalischen Feuers. Er blies mit Feuer und dabei doch schön. Er blies mit Anmuth und dabei doch feuervoll. Freudvoll[illegible] Rief in den rauschenden Beifall, der im ganzen Auditorio losbrach.

Das 2. [illegible] Concert hielt am 2[illegible]. Februar [illegible] Stadt und zwar gab es die berühmte Pianistin Clara Wieck, ihr [illegible] Schumann. In 5 Piècen gab sie uns Zeugniß von ihrem schönen Talent: 1) in Variationen über ein Thema aus [illegible] für Fortepiano von Henselt, 2) in einer Etude: „Wenn ich ein Vöglein wär" von Henselt, 3) [illegible] Notturno von Chopin, 4) einem Clavierstück von Scarlatti, 5) in einer Phantasie über ein Thema aus „Moses" von Thalberg. Die eben so bescheiden als hochgebildete, liebenswürdige Künstlerin verstand es auf das Schönste, in allen Piècen, vom Anfange bis zum Schluß, die regste Aufmerksamkeit und die lebendigste Theilnahme zu erhalten. Mit freudvoller Bewunderung lauschten wir ihrem kunstreichen, höchst geschmackvollen, bis ins Kleinste [illegible] ausgebildeten Vortrage. Enthusiastisch daher das Applaus [illegible] — In demselben Concerte sang Herr Dietz, Mitglied des hiesigen Hoftheaters, ein Liedlein mit vielem Beifall. Deßgleichen recitirte Herr Hofschauspieler Malek die Sonder[illegible] ganz elegant, eben so kunstvoll als dichterisch schöne Declamation eines von ihm selbst verfaßten Gedichts „der Rhein".

(Schluß folgt in einer der nächsten Nummern.)

Das Konservatorium in Mailand

Von Fétis *)

Nur in Mailand, Bologna und Neapel giebt es jetzt noch Konservatorien, denn in Venedig, das früher mehrere derselben hatte, findet sich keines mehr vor, und Neapel besitzt nur noch ein einziges.

Mailand, das gegen Ende des fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts eine so berühmte, von Gafori geleitete Musikschule besaß, folgte nicht dem Beispiel Neapels und Venedigs in der Bildung von Konservatorien; die erste Idee der Errichtung einer derartigen Schule ging erst von Napoleon nach der Bildung des Königreichs Italien aus. Auf den Wunsch des Prinzen Eugen Beauharnais organisirte Asioli ein solches Institut; und da dieser selbst ein vortrefflicher Komponist, ein sinniger und bescheidener Künstler, zwar ohne viel Genie war, der aber das, was ihm an Geistesfunken abging, durch Thätigkeit zu ersetzen verstand, so gab er dem Mailändischen Konservatorium gleich von seiner Entstehung an eine ganz vortreffliche Richtung. Der Vice-König hatte ihn zu seinem Kapellmeister ernannt, und unbekannten Beweggründen liegt es aber nur den schwankenden Titel eines Studien-Censors des Konservatoriums, nicht den eines Direktors bei, der den Begriff einer unbeschränkten Machtvollkommenheit in sich schließt, ohne welche man unmöglich bedeutende Resultate in einer Kunstschule erzielen kann. Doch verlieh Asioli's besondere Stellung zum Vicekönig und die Gunst, in welcher er bei Hofe stand, ihm mehr Einfluß und Ansehen in dem Konservatorium, als seine Nachfolger besessen haben. Die meisten zum Unterricht für die Schüler bestimmten Elementarwerke sind aus seiner Feder geflossen, auch standen mehrere gute Professoren ihm zur Seite, wie Minoja für den Gesang und Rolla für die Violine.

Als Asioli sich im Jahre 1813 zurückzog, folgte ihm der Komponist Federici, der aber wenig Talent für die künstlerische Leitung der Schule an den Tag legte. Obgleich er das Amt eines Censors des Konservatoriums vierzehn Jahre hindurch bekleidete, so hat er doch nur wenig Bedeutendes geleistet. Er starb 1827, und zu seinem Nachfolger wurde Basily ernannt, ein Mann von vielem Verdienst und früher Kapellmeister zu Loretto. Kaum eingeführt, übersah Basily seine Stellung gleich vom richtigen Gesichtspunkt aus, und da er erkannte, daß weder seine Macht noch sein Einfluß bedeutend genug seyen, um die Ausführung der Verbesserungs-Projekte durchzusetzen, die er im Sinne trug, so wurde ihm gleich von Anfange an dieses erst mit Eifer gesuchte Amt verleidet, und als man ihm nach Fioravanti's Tode die Stelle eines Kapellmeisters in der St. Peters-Kapelle des Vatikans anbot, so nahm er sie mit Freuden an und reichte seine Entlassung als Censor des Mailändischen Konservatoriums ein.

Sein Nachfolger Vaccaj ist noch gegenwärtig Censor dieser Schule und bekannt als Komponist der Oper „Giulietta und Romeo" von Zadig, so wie von verschiedenen anderen Werken, die in Italien mit Beifall gegeben werden. In Paris hat er, als ausgezeichneter Gesanglehrer, sich anderthalb Jahr aufgehalten und Gelegenheit gehabt, die herrlichen Orchester-Aufführungen des dortigen Konservatoriums kennen zu lernen und die Ueberzeugung zu gewinnen, daß der künstlerischen Bewegung desselben vor allen andern Europäischen Städten der Vorrang gebührt. [illegible]

*) Fétis, der Rektor — von dem auch Uebersetzung gewählet — ist bekanntlich Direktor des Conservatoriums in Brüssel. Der frühere [illegible] sein Gebiet liegt in Paris und schreibt musikalische Kritiken für dortige Blätter.

der mannigfachen Ursachen, die auch hier auf beachtenswerte Art zur Entwicklung der Kunst beitragen. Man hätte glauben sollen, daß, nach den empfangenen Eindrücken zu schließen, Herr Vaccaj einen regeren Geist in seinen neuen Wirkungskreis übertragen würde, doch ist leider, wie schon erwähnt, zu wenig Macht, Unabhängigkeit und Einfluß mit der Stelle eines Studien-Censors des Mailändischen Konservatoriums verbunden, als daß die Jodalen dieses Instituts die [illegible] Existenz dieser Schule aus ihrer Lethargie aufzurütteln vermöchte. Herr Vaccaj fühlt eben so, wie sein Vorgänger Basily, seine schiefe Stellung, doch geduldiger als jener, ergiebt er sich darein. Seine Beschäftigungen sind mehr die eines Administrators als die eines Führers auf den schwierigen Pfaden der Kunst. Er giebt nicht einmal selbst die Compositionsstunden, sondern ein Herr Peter Ray, der, schon seit längerer Zeit Cesare-Tenist, ein Schüler von Sala und Piccini ist und auch seine Laufbahn als dramatischer Komponist gemacht hat. Er ist ein vorzüglicher Musiker mit guten Schul-Traditionen, nur ein wenig lässig, wie die meisten italienischen Meister der gegenwärtigen Zeit.

Die eigentliche Machtvollkommenheit, der Titel als Direktor und die Ober-Administration des Mailändischen Konservatoriums liegen in den Händen des Grafen Borromeo, Nachkomme der berühmten Familie, aus welcher der heilige Karl Borromeo abstammte. Der Graf ist einer von jenen eifrigen Kunstliebhabern, die man hie und dort in einigen großen Städten Italiens antrifft, und man hat mir versichert, daß er zuweilen dem unzureichenden Fonds des Konservatoriums aus seiner eigenen Börse aushilft. Er korrespondirt mit der Österreichischen Regierung über Alles, was sich auf die Verwaltung der Schule bezieht, er trägt auf Zuschuß an, oder auf nothwendige Modifikationen in Bezug auf die Einrichtungen und auf das Reglement, doch sollen seine Noten über diese Gegenstände immer von Berichten, Aufsätzen oder motivirten Vorschlägen des Censors begleitet seyn.

Die ökonomischen Angelegenheiten des Instituts sind einem Verwalter anvertraut, der unter der Oberaufsicht des Grafen Borromeo steht, der das Ausgabe-Budget entwirft und es der Regierung zur Genehmigung vorlegt. Zu Anfang eines jeden Monats legt der Verwalter dem Direktor eine Übersicht seiner Administration vom vergangenen Monat und einen Bericht über den Zustand seiner Kasse vor, und der Direktor schließt alsdann die Rechnung ab.

Das Patronat eines in der Gesellschaft so hochgestellten Mannes, der zu gleicher Zeit auch ein Freund der Kunst ist, hat zweifelsohne stets viel für sich und kann einer Schule nur ersprießlich seyn, deren Bedürfnisse unabläßig die Hülfe und den Schutz der Regierung in Anspruch nehmen, wenn aber einer Schule wie das Mailändische Konservatorium, ein Direktor, Censor, oder wie er sonst heißen mag, vorsteht, dem insbesondere die künstlerische Leitung übertragen ist, so muß demselben auch hinreichende Macht verliehen seyn, seine Persönlichkeit in Ansehen zu setzen, er muß ausführen können, was ihm gut dünkt, und seine Einrichtungen müssen einzig dadurch, weil er sie für nützlich hält, Gesetzeskraft haben. Wenn er aber im Gegentheil nur eine untergeordnete Stellung einnimmt, wenn er sich immer nur darauf beschränken muß, Vorschläge zu machen, und er dann erst lange auf den Beschluß der Machthaber warten soll, wenn endlich seine Untergebenen wissen, daß man gegen seine Anordnungen appelliren kann, und daß dieselben trotz ihrer Verbindlichkeit ohne Kraft sind, so werden nie durch ihn erfreuliche Resultate für das Ganze gewonnen werden, er wird erschlaffen und in der Unmöglichkeit, das zu verwirklichen, was man von ihm erwartet, ganz unvermeidlich sein Ansehen einbüßen. Die regelmäßige Verwaltung ist trotz ihrer Nützlichkeit doch nur Nebensache bei einem Kunst-Institute, wo der hohe Geist des ihm vorgesetzten Künstlers kann dasselbe befruchten, und darum muß dieser geistigen Einwirkung die höchste Freiheit in ihrem Thun gestattet seyn. Es wäre also unumgänglich nöthig, daß der Censor des Mailändischen Konservatoriums den Titel eines Direktors führte und auch wirklich eine damit verbundene Macht besäße, daß er mit einem Worte, unumschränkt im Gebiete der Musik herrschte, denn die Nöthigung, erst alle seine Vorschläge nach Wien zu senden, verschiebt für lange Zeit die Lösung der meisten sich darbietenden Fragen, und der Mangel an jeder gegenwärtigen Autorität ist einzig Schuld an der Lethargie, an welcher das Konservatorium dahinwelkt.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Gluck und Laharpe.

Gluck freute sich außerordentlich, wenn er Jemanden mystifiziren konnte, und man erzählt eine große Menge lächerlicher derartiger Anekdoten von ihm. Die nachfolgende kann verbürgt werden. La Harpe gab das damals ungemein beliebte Journal „Mercure de France" heraus, in welchem er unter anderen besonders beachtenswerthe musikalische Kritiken lieferte. Bei einem der reichsten Bankiers in Paris fand eine Abend ein sehr schönes Concert statt und La Harpe hätte es gern besprochen. Er hatte es aber nicht selbst zugegen gewesen, ebensowenig einer seiner Mitarbeiter, und die Kunst, über das zu sprechen, was man nicht versteht, nicht gesehen und nicht gehört hat, war noch nicht erfunden. Wir haben in dieser Sache, wie in so vielen andern offenbar Fortschritte gemacht. La Harpe war schon betrübt, als er auf der Straße seinem Freunde Gluck begegnete. Auf den Meister zueilen, ihm herzlich die Hand drücken, ihm das Unglück erzählen, war für La Harpe das Werk eines Augenblicks.

„Da kommst du denn doch ganz zu gelegener Zeit und ich glaube, daß die Vorsehung dich mir gesandt, um mich aus der Verlegenheit zu ziehen. Du bist in dem Concert gewesen, hattest einen vortrefflichen Platz, hörtest alles, und kannst die beste Auskunft geben. Wir wollen in ein Kaffeehaus treten, dort gebe ich dir die nöthigen Notizen und du verarbeitest sie dann nach deinem Geschmacke."

Man trat in das Kaffeehaus, verlangte Tinte, Feder und Papier und Gluck fing an, dem Kritiker die gewünschten Aufzeichnungen zu geben.

„Der interessanteste Theil des Concerts", sagte der Meister, „war ein Duett aus „Iphigenia in Tauris" von Gluck."

„Das war Tradition und Mad. Renard", wiederholte La Harpe, „ich war der Meinung, sie wären noch in London und spielten die Gesang und Zuhörer."

„Sie scheinen sich in dem Nebel des kalten Albions sehr gesangvoll zu halten und sind mit ihrem Talent und herrlichen Stimmen zurückgekommen."

„Gut. Weiter.“

„Dann sang Garat drei seiner neuen Romanzen.“

„Garat sollte zu heiser seyn und zu Bett liegen. Man sagte, er würde vor zwei Monaten nicht auftreten können.“

„Allerdings; aber die Heiserkeit hat keinerlei Wirkung, vor denen du deine Ahnung hast, genug. Garat ist vollkommen wieder hergestellt.“

Der berichtete Bruder weiter über das Concert und ging mit der Sicherheit eines Mannes, der es selbst gehört und gesehen hat, in die geringsten Details ein. Es war unverkennbar, alle großen Namen, alle künstlerischen Celebritäten Europa's hatten bei jenem musikalischen Feste zusammengewirkt. Endlich nannte Hoffer auch eine Menge berühmter Gäste, die sich unter den Zuhörern befunden hätten, namentlich auch Talleyrand.

„Ich glaube, er ist in Wien“, fiel La Harpe ein.

„Zwei Stunden vor dem Concerte ist er angekommen, er hatte eben noch Zeit, sich umzukleiden.“

Endlich trennten sich die beiden Freunde. Laharpe schrieb den Artikel und schickte ihn in die Druckerei. Das Journal erschien und ganz Paris lachte laut auf. Eine solche Mystification war noch nie da gewesen; der Bericht Laharpe's war vom Anfange bis zu Ende ein Gewebe von Unrichtigkeiten und Dummheiten. Man fragte sich, ob Laharpe den Verstand verloren habe und verfolgte ihn überall mit den beißendsten Bemerkungen. Hoffer, der Urheber aber, lachte am meisten.

Um sein Ansehen wieder zu erhalten, erzählte Laharpe, ein Schriftsteller, der über die Artikel im Mercure aufgebracht gewesen, habe den Artikel Laharpe's zu unterschlagen und den vorliegenden allgemein bekannten in das Journal zu bringen gewußt. Das Publikum war gutmüthig genug, diese Fabel zu glauben.

Kleine Zeitung.

Berlin, 6. Juli. Der König hat, wie bekannt, den bisherigen Generalintendanten der königl. Schauspiele, Grafen Redern, auf sein Ansuchen von dieser Stelle entbunden und zum wirklichen Geheimerath mit dem Prädikat Excellenz, so wie zum Generalintendanten der Hofmusik, dagegen den bisherigen Intendanten des königl. Hoftheaters zu München, v. Küstner, zum Generalintendanten der königl. Schauspiele mit dem Range eines Raths erster Klasse ernannt. Die Stelle eines Hofmusikintendanten ist eine für den Grafen Redern eigens geschaffene, es ist damit die Leitung der am Hofe stattfindenden Concerte und musikalischen Aufführungen, nicht jedoch die der königl. Capelle verbunden, welche wie bisher der Generalintendantur der königl. Schauspiele unterstellt verbleibt. Da v. Küstner, der vor mehren Tagen eine Ordnung der Verhältnisse erhalten und zur Tafel gezogen wurde, erst am 1. Juni seine Stelle antritt, so ist doch schon Mehres von seiner Thätigkeit, das erste neue Schauspiel, das unter ihm einstudirt wird, ist Holtei's „Kaiser Wilhelm“, eine der besten Erzeugnisse der neueren vaterländischen Poesie, das in Wien mit größtem Beifall dreifache Wiederholungen erlebt hat. Die Oper dürfte sich erst nach einer Stunde [illegible] etwas Neues von Bedeutung zu produciren, da die Sängerinnen ... Assmann, Marx, nur Dähnert in Urlaub gehen; auch das vorleuchtende Schauspiel war durch die Unpäßlichkeit des Hrn. Seydelmann, sowie durch mehrfache Abreise und die Abgang der Fräulein Stich sehr besonders. Der fühlbaren Mangel einer Primadonna, der die Herbeizug der Madame Schröder-Devrient zur Anführung der Zugereiste veranlaßte, soll, da in Deutschland ein zur Zeit disponibler Artikel sich nicht vorfand, jedenfalls wenigstens einmal abgeholfen seyn, daß Madame Schröder-Devrient von Herr v. Küstner zu einem Gastspiel während der Wintermonate gewonnen ist. Wie ist nur der ersten Sängerinnen Italiens, welche noch neuerdings im letzten Carneval in Florenz, sowie früher bei den Vermählungsfeierlichkeiten des Erbprinzen von Modena in Neapel die vollständigsten Triumphe ihrer Kunst feierte. Wenn sie bisher meist italienisch sang, so ist ihr doch auch die deutsche Sprache nicht fremd und soll sich dieselbe, wie die italienische Musik, so auch für die eines Mozart, Beethoven und Meyerbeer anzueignen belieben. Die Aufführung von Robert der Teufel erfolgt hauptsächlich durch ihre Mitwirkung im letzten Carneval zu Florenz über

Verantwortlicher Redakteur: Professor Dr. Schilling in Stuttgart.

bisherigen Erfahrungen. — Am 21. Juni ist Meyerbeer nach Paris abgereist. Ende December wird er zurückkehren. Daß derselbe als Generalmusikdirektor an Spontini's Stelle getreten, werden Sie aus den Zeitungen ersehen haben. Allgemeine Freude über dieses Ereigniß! — C. Löwe war zur Kurzem in Berlin, hinzugezogen zur Unterhaltung des musikliebenden Kronprinzen von Hannover (letzterer treu auf Besuch hier). — Die Königl. Schwedische musikalische Akademie zu Stockholm hat unsere verehrten Capellmeister C. Möser zum Ehrenmitgliede ernannt und ihm das desfallsige Diplom zusenden lassen.

Nekrolog.

(Todesfall.) Am 23. März 1842 starb zu Dresden Johann Gottlieb Giegling, Cantor an der evangelischen Hof- und Sophienkirche, vorher Stadtorganist und Capellknaben-Director, geb. zu Eschdorf bei Pirna den 28. December 1781.

(Wer ist der Componist der Marseiller Marsches?) Bei dem kürzlich gemeldeten Tode des bekannten Dichters der neuerdings wieder laut gewordenen Marseillaise, Rouget de l'Isle, wird derselbe von mehreren Zeitungen auch zugleich der Componist genannt, und die gelegentliche Entstehung des Gesanges zu Straßburg im J. 1792, als eben die Armee zum Abmarsch in die Aktion erwählt, welcher dann durch die Marseiller Föderirten den noch gebräuchlichen Namen bekam. Nun aber geben französische Bücher, namentlich Buchez und Roux in ihrer Geschichte der Revolution, selbst an, daß ein alter Altmarsch die Anregungen, aber den nicht weiter bekannt, die Musik der Marsch gemacht habe. Diese Aufzeichnung, sowie auf einem Plakate von Hünningen wohnende Rundsicht erklärt ferner darauf, daß sogar dem Capellmeister Reichardt diese Composition beigelegt wird. Nicht unglaublich, sowohl wegen der Aehnlichkeit des Marsches, verglichen mehrerer aus Reichardt's älteren Opern (z. B. Brennus) und anfänglich, als auch, weil Reichardt gerade im J. 1792 in Frankreich war, und seine vertrauten Briefe von dieser Reise seine Entlassung aus königlichen Diensten als unverträglich mit der Sympathie für die Revolution bezeichnen, wie ihm denn sein politisches Benehmen noch 1797 einige herbe Briefe eintrug. Merkwürdig wäre es auch, wenn Klopstock's bekannter Wunsch zu dem Dichter der Marseillaise in Hamburg, wo er Deutschland bedroht sehe, da sein Gesang 50,000 Deutsche erschlagen habe, zugleich einen Ersteren selber träfe, denn ohne Zweifel gebührt dem Componisten, wie er auch sey, die volle Hälfte an dieser Heldenthat.

(Wer ist der Componist des Fahnenliedes?) Auf die Frage auf diese Frage lautet: Antoine Delarigne dichtete den Text, und W. Ernst ... machte die Musik. Wer aus sehr mehr in Erk's Buch „Volkslieder der Deutschen“ liest, findet Nr. 11 Seite 437—458 die Melodie des „Ein Schifflein sah ich fahren“ &c., das in den Jahren 1813—15 besonders bei der englisch-deutschen Legion und bei der hanövrischen Armee häufig gesungen wurde und noch heute in ganz Norddeutschland im Munde des Volkes lebt. Seine Melodie lautet:

Ein Schifflein sah ich fah- ren, Ka- pi- tän und Leute- nant, dar- in- nen wa- ren ge- la- den vier brave Kompagnien Sol- da- ten. Ka- pi- tän, Leutenant, Fähnde- rich, Sergeant, nimm das Mä- del bei der Hand! Sol- da- ten, Ka- me- ra- den

Ist nicht Takt für Takt die Parisienne derselben nachgebildet? — So besitzt sich denn auch dieser musikalische Nationalstolz der Franzosen auf ein deutsches Eigenthum.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 36. 8 September 1842.

Friedrich Kaufmann
und seine Instrumente

Soll ich bezeichnen und mit Namen nennen die Gedanken und Gefühle alle, welche die Erscheinung Friedrich Kaufmanns und seiner Instrumente in mir aufregte, — es würde mir unmöglich werden, doch bin ich darüber mit mir Eins bereits geworden, und war ich gleich im ersten Augenblicke auch, daß derselbe die Zeit einer neuen Wanderung durch Deutschland und auch wohl außerdeutsche Landen, auf welcher derselbe sammt seinem Sohne und zwei liebenswürdigen Töchtern im Augenblicke begriffen, nicht besser hätte wählen können. Wir leben in einer Epoche, wo die unsäglichste Quantitätsmusik, der Materialismus und die harte Mechanik vor allem Andern ihre Herrscherfahne aufgesteckt hat auf den Podien der Concertsäle und Theater wie in den Salons und in den einsamen Stübchen der — jedoch nicht mit eigentlichem Studien, wenn das Ding auch vornehmer Weise so genannt wird, sondern blos mit Etüden sich abquälenden Jugend, und des Herrn Kaufmann Instrumente sind — bis auf eines — ausschließlich mechanische, sind die Personifikation des Geistes der musikalischen Geschichte und Zeitenfolge, so wie er selbst dann gewissermaßen — — kein nicht der lebendige Reiser des neuesten Künstlerlebens, wie ich sagen zu wollen mich anschickte, sondern lieber der Juvenal der allerneuesten und modernsten Musikkunst. In der That die Art und Weise des Erscheinens von Kaufmann in der Oeffentlichkeit als Concertgeber und gerade zur Jetztzeit trägt bei jedem andern Interesse, das wir ihm gern und dankbar zu Theil werden lassen, etwas Satyrisches an sich, um dessen Weisheiten der gegenwärtige Kunstgeschmack im Tage des Verstandigen und weiter oder tiefer um sich Schauenden wohl nicht so bald gehoilt seyn dürfte, und versichert uns der — wahrlich geistesstarke — Mann, der eine Reihe von Jahren ruhig, besonders blos von dem nähern befreundeten Tage, in seiner akustischen und mechanischen Werkstatt zu Dresden zubrachte, daß zu dieser neuen größeren Wanderung ihn vorzugsweise und zunächst die Kränklichkeit seiner Kinder veranlaßt, die auf ärztliches Anrathen eine sogenannte Luftveränderung zur Cur nothwendig gemacht habe, so mag es richtig blos der Zufall seyn, der hier eine so bittere Ironie spielte doch diese Weile, und zu bekennen haben wir nur, daß dem, was wir Zufall zu nennen belieben müssen, eine so schmerzliche Ursache vorausging, und zu bewundern oder auch die Kraft und den richtigen Takt, womit der alte Zufälligkeit seines hiernach ersteren juvenalischen Berufs Kaufmann der Geißel schwingt, wenn er mit hoher Herablassung und ehrem Schein, das die ganze Größe und Tiefe seines denkenden Geistes dem aufmerksamen Lauscher entschleiert, den sämmtlichen Beifall entgegennimmt, den die staunende Menge seinen kalten, metallenen Automaten gespendet, und dann als wollte er gleichsam das Bekenntniß einer eigenen Lüge ablegen, welche er so eben dem leichtgläubigen Michel Namens Publikum als Wahrheit verrathen hat, sich nur das letzte, aber auch wahrhaftigste aller seiner Instrumente sein Harmonichord setzt und nun hier wirklich in den seelenvollsten, sangreichsten, tief in Herz und Brust einschneidenden Tönen einen ächt künstlerischen Genuß sich frei aufschwingen läßt auf der Aetherwelle des Klanges, bis fortgerissen von ihm in seliger Unendlichkeit, wie selbst gesehen, — kein nicht gesehen, nur fühlen die Nichtigkeit der mir uns, solch Hohnes und des Spottes werth, schuldig machen auch in dem bloßen Gedanken schon, will dem wie der nackten Materialität, wie sie heut zu Tage in fast sämmtlicher Concertmusik zu herrschen pflegt, zu huldigen und herbeilassen.

Es sind der Instrumente fünf, welche Hr. Kaufmann mit sich führt und mit denen er seine Concerte giebt: Trompeter-Automat, Chordaulodeon, Salpingion, Symphonion und Harmonichord. Einige von denselben rühren noch von seinem ebenfalls als Akustiker und Mechaniker berühmten Vater, Johann Gottfried Kaufmann, her, und wurden von ihm nur theilweise vervollkommnet, die andern aber, wie das Salpingion und Symphonion, sind seine eigene Erfindung und Arbeit. Verlasse ich indessen den Standpunkt noch nicht, den ich zunächst für meine Betrachtung eingenommen. Der Trompeter-Automat bläst auf einer einfachen Es-Trompete seine Fanfaren und was sonst mit der größten Präcision und Fertigkeit, wie nur irgend ein wirklicher, lebender Trompeter vermag. Ja er thut und kann mehr noch als dieser: er bläst in Sexten, Terzen et. zweistimmige Sätze auf derselben einen Trompete und macht Glissandos auf- und abwärts, daß wir der Puppe,

welche da in dem Ornate ehemaliger münsterischer Hoftrompeter vor uns steht, unsere Bewunderung weniger noch zu erregen können, als jenem Constructeur, der nur mit Klappen und Ventilen jeglicher Art kaum eben so Viel hervorbringt! Das Chordaulodion ist ein Flötenwerk mit Clavier, welches letztere auf das Präcisiste die Variationen oder welchen andern Gesang des ersteren begleitet, und dabei auch ein etwaiges ritardando oder stringendo oder welche andere Vortragsmanier nicht vergißt, während das Flötenwerk im schönsten Wohlklang, seinen nöthigen Wind durch Blasbälge empfangend, alle Künste eines Virtuosen bis sogar zur ein- und mehrfachen Doppelzunge hinauf offenbart. Das Salpingion ist ein Trompetenwerk von 9 einzelnen Trompeten mit zwei Pauken, bereit jeder Zeit, uns eine Bravourarie von Händel oder welches andere für dieses Instrument passende Gesangstück vorzutragen, mögen Triller oder welche kunstreichen Figuren darin vorkommen. Das Symphonion nähert sich dem Chordaulodion, nur ist das Flötenwerk schärfer intonirt und enthält es außer dem Claviere noch eine vollständige sogenannte Janitscharenmusik, also große Trommel, Becken ec. Auch tritt hier zu den Künsten eines geschmackvollen Vortrags sogar noch ein effectreiches crescendo und decrescendo. Und alle diese Instrumente sind reine mechanische, deren Spiel besteht in einer bestifteten Walze, welche Bewegung und Wirksamkeit erhält durch ein Uhrwerk, das aufgezogen, 1000 und mehr Theilchen regiert und zu gleichzeitiger Thätigkeit in bester fester Ordnung erhält. Erwägen dies zu dem, was die Instrumente leisten und wie sie dies vortragen! — Beschämender Beweis, wenn dadurch alle Künste unsers heutigen Concertsaals erreicht werden, daß diese Nichts sind als ein todter Mechanismus! — O! der Schmach, welcher Hr. Kaufmann dadurch die heutige Virtuosität zeiht! — Was bleibt z. B. an einem Flötenvirtuosen, der sich abquält mit Zungenkünsten jeglicher Art sein halbes Leben hindurch, wenn hier ein an sich todter Walzring dasselbe vermag? — Was einem Trompeter, wenn er hier sogar zurücksteht nach mit heiter der blinden Maschine? — Nichts als das bischen Freiheit des Willens, die — wer wüßte es nicht? — aber eben so häufig auch aufzugehen pflegt in ein bloßes Nichts, wenn die gesammte lebende Orchestration gefesselt wird an das todte Notenblatt eines Vorzeigers.

Doch — und hier ist der eigentliche und höchste Standpunkt, von welchem aus wir Hrn. Kaufmann und seine Instrumente anzuschauen haben — doch wunderbar auch ist Geist, der dieses Nichts, so beschämend es in anderer Hinsicht für uns sein mag, auf so glänzende, überzeugende Weise zu beweisen vermochte! — Nicht Gewöhnliches, nicht Alltägliches gehörte dazu — Außerordentliches. Nicht kam es dabei blos darauf an, mechanische Kräfte zu bilden und dann in Bewegung zu setzen, sondern irgendwie mußte zuvor noch werden die höchste Fähigkeit eines todten Stoffes. Ergründen und durchdringen mit der Kraft tiefster Wissenschaft mußte der Mann vorher die kritische Fähigkeit seines Stoffs, und dann mit der Gewalt der combinirenden Mechanik auch dieselbe in Thätigkeit zu setzen wissen. Wer faßt dies, ohne ihm nicht zugleich auch den Beweis seiner aufrichtigsten Anerkennung zu zollen? — Gehe ich von hier aus der Reihe nach noch einmal die Instrumente durch. Der Trompeter-Automat erhält seinen Wind durch einen Blasbalg. Das Maaß desselben bei jedem Tone, den er hervorbringen soll, wird erzielt durch Ventile. Wie geistreich durchdacht aber erst deren Bau hervor, wenn wir bedenken, daß von diesem Maaße Alles in dem Tone, seine Farbe, seine Höhe, Tiefe, Kraft — kurz Alles abhängt. Hr. Kaufmann war so gefällig, uns die genaueste Kenntnißnahme von seinen Instrumenten zu gestatten. Das eigentliche Mundstück des Trompeters ist ähnlich dem Clarinettschnabel. Man weiß, daß auf solchem nur durch bald weitere, bald engere Schwingung des Blattes, bald mehr, bald weniger Druck die Verschiedenheit des Tones erzeugt werden kann. Alles dies bewerken künstliche Lippen, die von einer Walze, welche sie öffnet oder verschließt, regiert werden. Die Doppeltöne desselben entstehen auf folgende Weise. Der Erfinder erkannte, daß die in einem Blasinstrument tönende Luftsäule einer zusammenhängenden Reihe von Luftkügelchen gleicht, welche enger und weiter sein kann und welche daher auch in ein und demselben Raume wohl eine zweite parallele Reihe neben sich gestattet, so bald dieselbe nur dem Raume des Instruments selbst entspricht, und es kam daher nur darauf an, wie dieselbe zu erzeugen ist. Zu diesem Ende erkannte er ferner, daß durch das [illegible], welches wir beim Anblasen einer Trompete gleichsam aussprechen, die Lippen in eine Schwingung versetzt werden, welche jener der tönenden Luftsäule oder vielmehr jedes einzelnen Kügelchens derselben entspricht. Würde nun der Mensch vermögen, jede einzelne Lippe dabei in einem besondern, d. h. in einem verschiedenen Maaße schwingen zu lassen, so würden auch zwei verschieden schwingende Luftsäulen im Instrumente entstehen, und was die Natur für sich nicht vermag, gewann nun derselbe durch die Gewalt eines künstlichen Mechanismus ab, indem er beide künstliche Lippen dergestalt selbstständig wirken ließ, daß nach Belieben die eine in so viele Schwingung versetzt werden kann, während die andere in mehren oder wenigeren Schwingungen sich bewegt: ein akustisches Experiment oder vielmehr ein akustischer Erfund, auf welchem nun auch der ganze wunderbare Bau des Salpingions beruht, wo 9 Trompeten einen Umfang von 18 Tönen haben, den ich aber, als für die gesammten Instrumentenbau von der höchsten Wichtigkeit, in einer besondern Schrift aufzuklären gedenke. Nicht weniger merkwürdig und überaus geistreich durchdacht als der der genannten beiden Instrumente ist der Bau des Symphonions und Chordaulodions. Eine bestiftete Walze regiert — wie bemerkt — auch hier die Hämmer des Claviers wie die Ventile des Flötenregisters und in Bewegung wird dieselbe gesetzt durch ein Uhrwerk. Allein das Tempo dieser Bewegung zu bestimmen, ob langsamer oder schneller, möchte in der Wirkungsfähigkeit der bestehenden Gewichte ebenfalls eine der größten Aufgaben eines akustisch-mechanischen Forschers erscheinen.

Seine Verschiedenheit wird bewirkt durch einen Windfänger in Form eines Fächers, der gehalten oder schneller bewegt auch die Walze sich langsamer oder schneller drehen läßt. Das Ganze einem Räthsel gleich, und es ist auch ein solches, so lange nicht der mit den gehörigen akustischen oder überhaupt physikalischen Kenntnissen Versehene die Sache mit eigenen Augen anschaut. Und die erwähnte Compensation des Pfeifenwerks betreffend, so soll wie die Erklärung ihrer wirklich erstaunlich vollendeten Einrichtung ebenfalls Aufgabe einer besondern Arbeit bleiben, wozu — was ich hiermit öffentlich dankbar anerkenne — Hr. Kaufmann mir sogar gestattete, eigene Zeichnungen sowohl des Ganzen als der einzelnen Theile aufzunehmen.

So bleibt übrig nur noch das Harmonichord. Ich habe Eingangs schon gesagt, als was mir das Instrument der der Art und Weise, wie Hr Kaufmann es in seinem Concerte gebraucht, erschienen. Ouverturen und welche andere virtuose Concertmusik ward uns auf dem ausschließlichen Wege des Mechanismus in dem diesem entsprechenden Maaßstabe geboten. Erstaunt von der Leistung — — „was doch ein Uhrwerk vermag!“ sagte ein [illegible] Laie neben mir — — und angeregt zugleich von der Lieblichkeit der Töne riefen wie fast ehe ein Bravo entgegen, nicht ahnend das tiefe Geheimniß, das aufzugehen vor unserm Geiste und unseren Sinnen noch wartete. Jetzt setzt sich der Meister vor das Harmonichord. Wunderbare Klänge schlagen an das Ohr! ein Sphärengesang! — Verändert ist die Aufgabe! — Töne waren es meist in Massen gewesen, denen wir Beifall zollten, aber Musik — — diese soll sich jetzt erst uns offenbaren. Der Gedanke an die erwähnte Bedeutung von Kaufmanns heutigem öffentlichen Auftreten wird klar. Solcher ächt musikalischen Wirkung hatte längst die Gewohnheit, die Mode der heutigen Concertmusik uns entfremdet. Nichts Sangreicheres, nichts Klareres läßt sich denken. Doch beschreiben wollen den Eindruck, wäre ein eitel Unterfangen, nur wähne man nicht, auch nur Kunstfertigkeit an die Künste heutiger Virtuosität hier zu vernehmen. Auch erwarte man es nicht. Dessen ist das Instrument in seiner musikalischen Himmelsreinheit nicht fähig. Dem schönen, beseligenden heiligen Dienste der Cherubim- und Seraphim-Chöre nur dient es und vermag es zu dienen. So spielt es auch der Meister. Kaum wagt die Brust zu athmen. Da läßt unerwartet das Symphonion mit seinen Flöten- und Clarinettönen ein, das Chordaulodion folgt, der Trompeter, das Salpingion — — eine Vereinigung von Erd und Himmel meinte wie in der Musik manifestirt zu hören, und alles Staunen von vorhin erhebt sich in lautes Entzücken, wenn die widerstrebende Gemüthsstimmung nicht, die dem Mechanismus vorarbeitet, dem seligsten Genuße die Rechnung verdirbt.

Das Instrument basirt sich seiner Construktion nach auf das schon von Chladni in seinem Euphon und anderwärts aufgestellte Princip, wonach auch durch Reibung eine vorzugende Vibration bewirkt werden kann. In der Form eines aufrecht stehenden Flügels werden frei abschwingende Stahlfedern mittelst eines Holzstäbchens, das mit den Tasten in Verbindung steht, durch den Niederdruck dieser an einen schwingenden, mit Leder, das vorher durch Colofonium verarbeitet wurde, überzogenen Cylinder gedrückt, und geben, auf solche Weise in Vibration gesetzt, den Ton. Eine sehr einfache Construktion, scheint es, aber konnte ihre Wirkung nur durch ein tiefes Eingehen in die Geheimnisse der schwierigsten aller physikalischen Wissenschaften, nämlich der Akustik, erzielt werden, so sind wunderbar auch die Räthsel, welche sie in derselben löst. Man hielt bisher und seit Chladni an dem Grundsatze fest, daß der tonerregende Saite in aliquoten Theilen schwingt: ob nach diesem Instrumente die Wahrheit der Lehre noch behauptet werden kann, mögen Andere entscheiden. Dem bloßen Auge sichtbar bildet die frei schwingende Saite des Harmonichords nur einen Schwingungsknoten, der sie in zwei Theile theilt, von welchen der untere zu dem obern sich verhält ungefähr wie ⅔ zu ⅓. Hier, an der Stelle dieses Schwingungsknotens, darf sie selbst wie dem Finger fest berührt werden, und der Ton bleibt derselbe, so wie die Schwingung, lediglich durch die Wasserlinie fortgesetzt, in beiden Saitentheilen dieselbe bleibt. An jedem andern Orte aber auch nur noch leiseste berührt, ist kein Ton vorhanden. Fleißige Beobachtung überzeugte mich davon. Eine noch andere merkwürdige Erscheinung: der im Spiel des Instruments erzeugte Ton ist ein anderer, als in welchem die einzelne Saite selbst gestimmt ist, nämlich immer die oberhalbe etwa Quinte. Je stärker der Druck der Tasten und schneller die Schwingung des Cylinders, desto stärker auch die Reibung und so desto stärker auch der Ton. Dadurch läßt sich eine wunderschöne Schwellung der Töne auf diesem Instrumente erzeugen und dadurch die Möglichkeit hier, eine Harmonie sowohl fortklingend als zugleich arpeggirend anzugeben, indem jeder Finger nur stärker die Tasten anzudrücken braucht (staccato), ohne sie ganz zu verlassen. Doch will auch dieser Druck nach beiden seinen Seiten ein nur durch fleißige Uebung sicher zu gewinnendes Maaß und Ziel, über das hinaus der Ton aufhört oder in ein bloßes Stillen übergeht. Deshalb kann wohl jeder Orgel- und Clavierspieler das Instrument mit der Zeit gut spielen lernen, aber nicht kann er es als solcher schon. Die Farbe des Tons selbst anders ist eigenthümlich und wird eine Aehnlichkeit davon vergebens in unserem Orchester gesucht. Selbst das Flageolet der Saiteninstrumente erreicht seine schöne Weiche und seine Reinheit nicht, obschon die Erzeugung desselben Aehnlichkeit mit dem Verhältnisse hat, in welchem hier Taste und Saite hinsichtlich ihrer Stimmung oder vielmehr Tonangabe zu einander stehen.

Schließe ich mit der aufrichtigen Versicherung, daß mir lange Zeit keine Erscheinung in dem öffentlichen Concertleben ein so großes und allseitig musikalisches Interesse gewährte, als die des Herrn Kaufmann, und möchte er, der hier in Stuttgart, der heißen Sommerjahreszeit ungeachtet zwei stark besuchte Produktionen in dem großen K. Redoutensaal veranstaltete, in dieser öffentlichen Anerkennung den Dank für den reichen und vielfach beleh-

renden Genuß entgegennehmen, der außerdem auch seine persönliche Bekanntschaft für mich haben sollte.

Schilling.

Kritik.

Siebleben bei Carl Cranz. Fest-Ouverture, zur Eröffnung der Brunnen-Halle am Annaien Brunnen zu Landeck, für das Pianoforte componirt und allen Brunnen-Gästen in Landeck gewidmet von Ernst Köhler. Op. 65. Pr. 10 Sgr.

Was von einem solchen Tonwerk, das zur Aufführung bei irgend einer festlichen Handlung oder zur Eröffnung derselben bestimmt ist, erwartet werden darf, theilt die Ouverture in reichem Maße, als Tonstück, glänzendes Tonspiel, ohne sonstige poetische Bedeutung. Die Ouverture fängt an mit einem Lento maestoso in religiösem Es-dur C, und geht dann über zu einem Allegro spirito derselben Tonart ⅔. Die Motive sind hübsch gewählt und gut durchgearbeitet. Der Harmonie fehlt es nicht an Kraft, und wird die Melodie hie und da einmal etwas leere, so tritt nachgehends die Musik nur desto glänzender wieder auf. Den Titel hätte Referent anders gesetzt, etwa mit der Bemerkung, daß die Ouverture bei der im Titel genannten Gelegenheit zum erstenmale aufgeführt worden sey, und nicht bloß zu dieser bestimmt, denn daß sie auch bei andern festlichen Gelegenheiten aufgeführt werden kann, wird der Hr. Componist eben so wenig bestreiten, als er wollen wird, daß sie davon ausgeschlossen würde.

Ehrenbreitstein: *Rondino brillant et non difficile sur des Motifs de l'Opera „Les Diamans de la Couronne" de D. F. Auber, composé pour le Pianoforte et dédié à Mademoiselle la Comtesse Ophélie de Skarzewska par* ***Charles Schnabel.*** Oeuv. 26. Pr. 12½ Sgr.

Der Hr. Componist hat Recht, wenn er das Stück „brillant et non difficile" nennt. Es ist nicht allein nicht schwer, sondern sogar für Spieler mittlerer Fertigkeit sehr leicht und klingt doch recht brillant. Die ganz Methode des Clavierspiels, welche dabei zugleich in dem Rondino entwickelt worden ist, läßt wünschen, daß es in die Hände recht vieler junger Clavierspieler kommt, und wir machen deshalb namentlich die Clavierlehrer darauf als auf ein für ihre Schüler aufmunterndes und auch den Zweck des Unterrichts trefflich förderndes Piece aufmerksam. Musikalisch ist es nun eben so gutes Unterhaltungs- und Schaustück. Der Stich ist sehr schön und sehr deutlich.

Ehrenbreitstein: Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Herrn Unterschrift in Berlin freundlichst zugeeignet von Moritz Ernemann. Op. 13. Pr. 17 ggr. oder 54 kr. rhein.

Es sind die Lieder: „Hat' ich das Liedchen erfunden" von Heine, „Frühlingslied" von Schlippenbach, „Gesang Davids und Saul" von Engelam, „Haidenröslein" von Goethe, „O wär' ich doch ein Vögelein" von Alfred, und „Ständchen" von Kriegsig. Im Ganzen sind dieselben recht wacker gefangen, doch erheben sie sich nach unserm Dafürhalten auch nicht über die Gewöhnlichkeit. Ein gleicher Vorwurf trifft den Druck. An Unfertigkeiten und Fehlern gebricht es nicht in demselben. Gleich in der ersten Zeile des ersten Liedes Takt 3 fehlt eine Achtelpause und ähnliche Versehen kommen mehr vor. Uebrigens scheint dies erste Lied auch das beste und gelungenste unter allen. Das zweite muß declamiren, und declamirt sogar A. M. u. Andere noch, oder stottert so zu sagen dabei, und declamirt falsch. So denkt sich gewiß Niemand den Charakter eines „Frühlingsliedes" und wenn der Componist auch das Schlagen des Finken, das Wogen der frischen Gräser und was dergl. mit aller Mühe nachzuahmen und in der Begleitung deutlich darzustellen sucht, so ist kein Frühlingslied. Steht es mit den übrigen Liedern besser? — Man frage die Dichter derselben, ob sie sich wieder hören in den Weisen? — namentlich Engelam wegen seines Davidgesanges. Alfred dürfte am ehesten noch wegen seines „O wär' ich doch ein Vögelein" zufrieden sich erweisen.

Magdeburg bei Heinrichshofen: Lieder aus Shakspeare's dramatischen Werken nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel, componirt und dem Hrn. Musikdirektor Rungenhagen ec. hochachtungsvoll zugeeignet von Hermann Köster zu Lehmann. Op. 1. Pr. 12½ Sgr.

Ein Erstlingswerk und wahrlich schon ein sehr gelungenes Werk, das von Talent zeugt und namentlich einer treuen, richtigen und keiner oberflächlichen Auffassung des Textes. Das erste Lied aus Weide aus „Othello", — Referent kennt kaum eine schwerere Aufgabe für einen Liedercomponisten, und sie ist hier nicht unbefriedigend gelöst. Auch die harfenartige Begleitung zu dem einfachen Gesange ist schön und weit. Es steht in A-moll und der aus des veränderten Sylbenmaaßes in den verschiedenen Strophen nothwendig gewordenen rhythmischen Veränderungen in der Melodie wegen sind die drei Strophen einzeln gedruckt worden. Gelungener noch scheint Ref. das zweite Lied aus „Was ihr wollt". Es steht in D-moll ⁶⁄₈ und hat wirklich eben so viel musikalischen als poetischen Werth. An Originalität überragt die ersten beiden das dritte und letzte Lied: aus dem „Sturm", jenes bekannte „Wo die Biene saugt, da saug' ich mich ein" ꝛc. Der Stimmlage nach sind die Lieder für einen Mezzosopran oder Bariton gesetzt, und zweifelsohne werden sie eine weite Verbreitung finden. Möchte unsere auf richtige gemeinte Empfehlung dazu beitragen. Werth sind sie solcher vor vielen Hunderten der gewöhnlichen Liederfabriken, die sich deren erfreuen dürfen.

Stuttgart in der Allgemeinen Musikhandlung: *Ave Maria*. Lied, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung oder mit Begleitung einer Clarinette, 2 Fagotts, 2 Waldhörner, 2 Violinen, Alt-Viola, Violoncell und Contrabaß componirt und Fräul. Doro

Haus achtungsvoll zugeeignet von P. Lindpaintner. Op. 111. Pr. mit Klav. 39 kr. oder 8 ggr. und mit Orch. 54 kr. oder 12 ggr.

Beide Ausgaben liegen uns vor. Es ist vielleicht das schönste Lied, das der namentlich in dieser Compositionsgattung viel bewährte Tonmeister geschaffen! Einfach aber tief innig, mit sprechendem Schmelze, doch auch in kräftigstem Ausdrucke. Der Text ist von Kulen. Die Orchesterbegleitung ist in 8 Stimmen gebracht. Unsere Concert-Sängerinnen haben vielen Dank mit dem Fr. Schubert'schen Ave Maria geerndtet; sie werden es mit diesem, tragen sie es nur einigermaßen gut vor, mit dem nehen Gefühle, das in den Tönen liegt, nicht minder, und das für solche Gesänge empfängliche Gemüth, das wir aber so gern überall voraussetzen, darf nicht minder ihr stilles Haupt an seinem Eintritt Andenken und Freude daran hoffen.

Rudolstadt bei G. Müller. Burgdorf. Gedicht von Augustin Regensburger, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und dem Fräulein Hermine Elog hochachtungsvoll gewidmet von F. K. Schulz. Op. 50. Pr. 27 kr.

Ein recht hübsches Lied für mittlere Stimmlage. Es ist durchcomponirt, gut erfunden und von Ausdruck. Die Tonart ist Es-dur, die Taktart ²/₄. Dilettanten, denen zumal der leichte, acht lyrische Gesang der Melodie das Treffen eben so erleichtert, als das Accompagnement so leicht als möglich gehalten wurde, werden Vergnügen daran finden. r6

Correspondenz.

Berlin am 10. August 1842.

Bei Trautwein hier erschien so eben Spontini's „Lebewohl an seine Freunde in Berlin“, mit französ. Texte und von ihm selbst componirt. Die Singakademie brachte Spontini am Abend vor seiner Abreise noch eine Serenade, die den immerhin sehr verdienten Mann hoch erfreut haben soll. — Nach der Schröder-Devrient hat Mad. Grünbaum in der Königl. Oper mit entschiedenem Erfolge gastirt. Zunächst in Meyerbeers Hugenotten, und das war nach gerannten Vorgange kein kleine Aufgabe, doch führte die Künstlerin dieselbe zur vollkommensten Zufriedenheit des nicht leicht zufrieden zu stellenden Publikums. Auch in der Norma und Jessonda erndtete sie grossen Beifall. — Daß früher Fräulein Catharina Evers im Freischütz, in den Puritanern, in der weißen Dame und im Don Juan nicht minder grossen Beifall erhielt, wird Ihnen lieb seyn zu vernehmen. Die Sängerin ist noch im Werden begriffen, aber berechtigt zu großen Hoffnungen. Unsere Blätter rühmen besonders ihre Darstellung als Agathe. Nur Rellstab hat etwas daran zu mäkeln, und dies wundert mich, da er doch sonst wie jedem Andern der schönen Stimme gern das Opfer des Kritisirens [illegible] bringt. — Mit der Schröder ereignete sich der unglückliche Vorfall, daß sie in der Norma nur den ersten Akt singen konnte, und dann Unpäßlichkeits halber abtreten mußte. Die treffliche Hähnel übernahm die Fortsetzung der Partie. Jene Unpäßlichkeit soll Folge der lebhaftesten Theilnahme an einem glänzenden Diné im Meyerbeer'schen Hause gewesen seyn. — Die Leipziger Zeitung vom 22. Juli meldete, es werde hier ein Conservatorium der Musik errichtet werden, der König habe dazu bereits einen jährlichen Beitrag von 15000 Rthlrn. bewilligt, und Mendelssohn werde die Oberleitung desselben erhalten. Es ist wahr, daß schon viel von der Errichtung einer solchen Anstalt gesprochen wurde, allein im Wesentlichen dürfte jene Nachricht doch noch sehr der Bestätigung zu bedürfen. Zu wünschen wäre deren Eintreffen denn Noth, große Noth thut eine solche Anstalt, soll dem musikalischen Unwesen von heute ernstlich gesteuert werden, wo ein Marx Lehrer der Musik an der Universität ist, ein Mann, der in seinem Choralbuche [illegible] der ordinärsten grammatikalischen Fehler begeht, und der seinen Schülern solche Stellen zu schreiben lehrt:

Moderato

Es blühe . . . etc.

In der That hat derselbe junge Hr. A. Geyer, welcher in der Biographie Marx's in Ihrem Lexicon als ein solch' außerordentliches Genie gepriesen wird, diese Stelle und die einem „Liederbuche für Schulen“ [illegible] drucken lassen. A propos — Sagen Sie doch einmal aufrichtig, hat wirklich der Hr. Professor Marx jene merkwürdige Biographie selbst verfaßt?*) — Genannter Geyer und ein anderer [illegible] Schüler des Herrn Marx, Namens G. [illegible], sind auch die hiesigen Correspondenten der neuen Zeitschrift für Musik von Schumann, weshalb Sie sich nicht über den Inhalt derselben wundern dürfen. — Daß die Redaktion des „Piloten“, welche früher Hr. Dr. Mundt führte, an Dr. Fr. Gaß übergegangen ist, wird Ihnen schon bekannt seyn. Ich vertraue dem gesunden Sinne des Hrn. Gaß, daß nun auch die musikalischen Artikel in dem Blatte eine andere Gestalt annehmen. Früher soll dieselben der Hr. Prof. Marx, der Lehrer von Mundts Gattin, geschrieben oder doch veranlaßt haben, und ist dies wahr, so

*) Ich wiederhole hier meine frühern Aussage: Hr. Prof. Dr. A. B. Marx sandte selbst mir diese Biographie, so wie die im Universallexicon steht sammt der nachstehenden Ziffer, ein und brang in dem Begleitungsschreiben derselben ernstlich auf die wortgetreueste Aufnahme, daß er sogar mit Weigerung jeder weiteren Theilnahme an dem Buche drohte, wenn seinem Verlangen nicht nachgekommen würde. Als Verfasser der Biographie nannte er in dem Begleitungsschreiben [illegible] einen „guten Freund, der ihn von Jugend auf habe kennen beobachten können und allein ihn zu begreifen im Stande sey.“ Schilling.

führte denn stete Polemik gegen Mendelssohn aus. Im Jahre 1826 dedicirte nämlich Marx seine „Kunst des Gesanges" — „Felix Mendelssohn dem Tonkünstler" und nun 1841 und 1842 hätte er dann den „Tonkünstler" allen künstlerischen Beruf im „Paulus" rundweg abgesprochen. Mendelssohn soll die Schuld tragen, daß das Oratorium „Moses" von Marx hier noch nicht zur Aufführung kam, und seine Weigerung, sein Streuben gegen das Werk wird vollkommen gerechtfertigt durch den gewöhnlichen Durchfall, den dasselbe in Breslau erlitt, und den Niemand vor der öffentlichen Meinung hinwegzustreiten im Stande ist, mag sich zu dem Ende auch noch so wunderlich gebehrdet werden. — Wie ich höre, arbeitet der durch seine Volksliedersammlungen verdiente Seminarlehrer Dr. Erk an einem Choralwerk, das mit Nächstem erscheinen und die bessern vierstimmigen Kirchengesänge aus den Werken der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten soll. Gut durch- und ausgeführt wäre das ein sehr anerkennenswerthes Unternehmen. Dem Erk sollen dazu bereits gegen 2000 Choräle vorliegen, von denen aber nur etwa gegen 200 zum Wiederdruck kommen würden. — Wie man versichert, haben wir demnächst einem Besuche von Liszt entgegen zu sehen. Er, dessen Brust nun noch die Belgische Löwenorden schmückt, will diesen kommend nun sich in Person für den Orden pour le mérite zu bedanken. — Unter den jüngsten fremden Concertgebern verdient der Oboist Wilhelm ... und ... genannt zu werden. Er ließ sich im Juni im Königl. Theater mit vielem Beifalle hören. — Viel Aufsehen erregt hier Ihre „Tactisch-Silhouetten". Die beiden bereits geliefersten hat man in englischen gesucht, und auf die Fortsetzung ist man sehr gespannt. — L. Rellstab's Broschürchen „Franz Liszt, Berlin bei Trautwein und Comp. 1842", scheint Ihrer Aufmerksamkeit ganz entgangen zu seyn. Außer 10 Sgr. hat hier nicht leicht gefunden. Enthält Beurtheilungen, Berichte und Lebensskizze. In den „Beurtheilungen" sind Liszt's Concerte, welche er in Berlin gegeben, näher besprochen. Sie scheinen aber als zweiter Abdruck, indem sie früher bereits in der Vossischen Zeitung veröffentlicht wurden. Die Berichte bieten sehr viel des Interessanten über Liszt's Erscheinung als Mensch, z. B. über seine edle Freigebigkeit ic. Das Bemerkenswertheste von allem scheint mir die „Lebensskizze" zu seyn. Dieselbe ist aus eigenen Mittheilungen Liszt's geschöpft und berichtigt namentlich viele Irrthümer, welche sich in andern Biographien desselben eingeschlichen. Ein künftiger Biograph Liszt's wird also Rellstab's Broschüre nicht unbeachtet lassen. Rellstab's „Beurtheilungen" wird man von dem bekannten Schwärmerei zu gut halten müssen, damals, als Liszt in Berlin anwesend war, ging's nun einmal nicht anders an, weil einmal Alles für Liszt schwärmte. Aber auch davon abgesehen, bleibt doch Liszt ein großes Genie. Die ganze Broschüre durchweht ein frischer, anziehender Ton. Da weiß ich dem Hrn. Rellstab nur Dank wissen können, daß er sich in der „Lebensskizze" auf Berichtigung von Irrthümern anderer Biographen eingelassen, so möge er sich eben wenn nicht weniger anerkennlich gegen uns zeigen, wenn wir ihn hiermit auf einen ähnlichen Irrthum in seiner Schrift aufmerksam machen. Auf S. 4 seiner Broschüre, wo die Rede auf die Flügel kommt, welche Liszt in seinen Berliner Concerten gespielt hat, steht folgender Ausspruch: „Zwei Flügel von Schönemann, die eine etwas veränderte Streicher'sche Patent-Mechanik haben, gaben für den Ton zu geringen Ausdruck, zu den einzelnen Solostücken bewußt Liszt sie nie." Wie wenig ich auf diesen hatten Ausspruch seine volle Richtigkeit habe, ist schon daraus abzunehmen, daß Liszt während seines Hierseyns beinahe tagtäglich auf einem Schönemann'schen Flügel gespielt, ferner daß Schönemann auf Liszt's Veranlassung einen seiner Flügel verpacken und nach Breslau (wo er Concerte zu geben beabsichtigte) voraussenden ließ, endlich, daß Liszt in jenem hiesigen Concerten auf zwei Schönemann'schen Flügeln gespielt, und zwar auf dem einen zwei Schubert'sche Lieder und Weber's Aufforderung zum Tanz, und auf dem andern die große Fuge von Händel von Beethoven. Ueberdieß haben sich Liszt, Meyerbeer, Mendelssohn, die Gebrüder Ganz und viele andere sinnvollständige Musiker nur lobend über den Werth der Schönemann'schen Flügel ausgesprochen, so daß also doch auch immer neben den „sich vortrefflich benommen" und mit „schönem Ton" versehenen Kisting'schen Flügeln, denen hier nichts von ihrem Werthe benommen seyn soll, mit Ehren bestehen können und ein allerwenigstens verdienen, sich so ... es Hrn. Rellstab beliebt, so wegwerfend behandeln zu lassen. Wird aber die Schönemann'sche veränderte Streicher'sche Patent-Mechanik anbelangt, so hat sich Streicher selbst nur lobend über dieselbe aussprechen können. Der langen Rede kurzer Sinn wäre also „Schönemann" — Unter unseren lebenden Künstler später einmal ein Mehreres.

Das Conservatorium in Mailand

Von Felix

(Schluß.)

Die Zöglinge des Mailänder Instituts werden in der Anstalt logirt und verpflegt. Es sind sechzig an der Zahl, zwanzig weibliche und dreißig männliche, die beiden Geschlechter wohnen durchaus getrennt und werden nur in den Proben und in den öffentlichen Uebungen vereinigt. Vierundzwanzig Zöglinge werden auf Kosten der Regierung ausgebildet, andere sind halbe Freie Pensionäre und bezahlen den Rest, und die übrigen erlegen einen jährlichen Betrag von ungefähr 600 Franken. Dafür erhalten sie Unterricht im Gesange oder auf dem von ihnen erwählten Instrumente, werden bekleidet, beköstigt und logirt und empfangen alle zu ihren Studien nothwendigen Gegenstände. Es wird kein außerhalb der Schule wohnender Schüler in den Unterricht derselben aufgenommen, daher sind die Zöglinge nicht zahlreich genug, um ein vollständiges Orchester oder einen ganzen Chor zu bilden, und das Conservatorium kann nur ein Concert geben, wenn die Lehrer mit den Schülern zusammenwirken und Hülfe vom Theater in Anspruch genommen wird

oder auch dann besteht das Orchester nur aus zwölf Geigen, vier Bratschen, drei Violoncells, vier Contrabässen und den übrigen Blase-Instrumenten, und der Chor zählt nie über dreißig Sänger.

Es sind am Conservatorium zwei Violin-Lehrer angestellt, die ungefähr jeder nur drei bis vier Schüler zu unterrichten, ein Lehrer für das Violoncell, einer für den Baß, desgleichen für die Oboe, Flöte, Clarinette, für den Fagott, für Horn und Trompete, dann ein Solfeggien-Lehrer für die Knaben, ein anderer für die Mädchen, ein Clavierlehrer, einer zur Begleitung, ein Gesanglehrer für die männlichen und einer für die weiblichen Zöglinge, und endlich noch ein Lehrer für Declamation und Literatur. Der Studien-Censor ist mit dem Compositions-Unterricht beauftragt, und der Vice-Censor versieht das Amt eines Elementar-Lehrers für die Harmonie und den Contrapunkt und eines Custos der Bibliothek.

Diese Lehrer beziehen nur ein sehr unbedeutendes Gehalt, der Studien-Censor selbst empfängt nur ungefähr 2900 Fr., daher werden auch trotz der Strenge des Reglements von 1824 die Stunden nur lässig und unpünktlich gegeben. Bei meinem Besuch im Conservatorium fehlten allein vier Lehrer auf ihren Posten, obgleich dem Reglement nach ihr Unterricht schon seit einer Stunde begonnen haben sollte. Die ganze Dauer des Unterrichts beträgt täglich nur zwei Stunden, im Sommer wird er um zehn ein halb Uhr, im Winter um elf ein halb geschlossen. Dem Reglement zufolge sind die Lehrer verpflichtet, sowohl beim Beginn wie beim Schluß der Stunden, ihr Dasein selbst in ein Buch einzuzeichnen, doch wird diese Vorschrift nicht streng in Ausführung gebracht, weil man für die Lehrer, welche man wegen Versäumniß entlassen wollte, schwer einen Ersatz finden würde.

Der ganze Unterricht beschränkt sich bei dieser Einrichtung des Conservatoriums auf wenige Stunden zusammen, und so sind die Schüler, die an verschiedenen Classen theilnehmen, genöthigt, ihre Zeit auf dieselben zu vertheilen, statt daß sie sonst einem Gegenstand länger beiwohnen könnten. Da nun an den langen Sommertagen der Unterricht schon um zehn ein halb Uhr geschlossen ist, so sind die Zöglinge hinsichtlich ihrer Studien dann ganz sich selbst überlassen, weil die Aufsicht über sie sich nur auf eine rein polizeiliche beschränkt. Im Pariser Conservatorium dauern die Lectionen in ununterbrochener Folge von des Morgens um neun Uhr bis Nachmittags um drei Uhr, in Brüssel wird der Tag in vier Lehrperioden eingetheilt, wovon jede zwei Stunden währt, von acht Uhr Morgens bis vier Uhr des Nachmittags, dreimal in der Woche wechseln die Lehrgegenstände nach einander in den Stunden ab, und vier hundert zwanzig Zöglinge können abwechselnd am Unterricht im Solfeggiren und irgend einem Instrument, im Gesange, in der Harmonie oder Compositionslehre, oder in der Begleitung Theil nehmen. Durch diese beständigen Studien entwickelt sich so eine Art von Musik-Atmosphäre, wo der Wetteifer durch beständige Thätigkeit immer lebendig erhalten wird. Es hat mich unangenehm berührt, diese Thätigkeit in den Italienischen Conservatorien nicht anzutreffen, die doch von Zöglingen besucht werden, welche mit zugleich schnellerer Fassungskraft begabt sind als die der Niederlande. Man scheint hier zu schlummern, und eine gewisse Art von Muthlosigkeit macht sich auf den Physiognomien bemerkbar.

Ich erwähnte schon, daß die Zahl der Pensionäre des Mailändischen Conservatoriums weder für das Orchester noch für den Chor hinreichend ist. Weil nun Herr Basily die Nothwendigkeit eingesehen, die Hülfsmittel für diese beiden Haupt-Elemente der Concerte zu vermehren, so hat er den Vorschlag gemacht, Lehrverträge für Schüler außerhalb des Instituts einzurichten und dieselben dann zu veranlassen, daß sie bei Proben und Concerten mit den Pensionairen zusammenwirken. Er hat seine Ansichten über diesen Gegenstand dem Director mitgetheilt, der, wie ich glaube, der Regierung darüber einen Bericht abstattete, aber Gott weiß, ob man darauf eingehen wird. Unterdessen macht die Schwierigkeit, die Hülfsmusiker zu besolden, ohne welche eigentlich gar kein Orchester da wäre, die Proben sehr selten und hemmt so die Fortschritte. Gerade als ich mich in Mailand befand, bereitete man sich im Conservatorium zu dem Concerte der Preisvertheilungen vor; ich wurde aufgefordert, der letzten Generalprobe beizuwohnen, und folgte mit Vergnügen dieser Einladung.

Früher ist aus dem Mailänder Conservatorium Judith Grisi hervorgegangen, die, ohne eine Sängerin ersten Ranges zu seyn, doch einer Schule Ehre machen konnte. Seitdem wurde dort die Strepponi und, wenn ich nicht irre, auch die Frezzolini ausgebildet, die beide zu dem Besten gehören, was Italien jetzt besitzt. Ich weiß nicht, welcher böse Dämon gegenwärtig über der Anstalt waltet, denn ich hörte auch nicht eine einzige Stimme, die etwas für die Zukunft verspräche, und die Mangelhaftigkeit der Preisgekrönten setzte mich in Erstaunen. Ein junges Mädchen aus München, das, wie ich glaube, von der Königin von Baiern beschützt wird, leistete noch das Beste, obgleich ihr Gesang auch noch sehr unvollkommen war. Die übrigen standen unter der Mittelmäßigkeit, und der Chor war auch nicht besser als die Soli.

Ein Violinist, fast noch Kind, erregte bei den Personen, die gleich mir der Probe beiwohnten, einen außerordentlichen Enthusiasmus. Er schien mir von einer glücklichen Begabung, doch hatte er weder Ton noch Bogenführung. Wenn je bei dem jungen Künstler die Natur siegen sollte, so muß seine Ausbildung noch einmal von vorn an begonnen, denn ich bemerkte an ihm auch nicht die geringste Spur von Schule, ja selbst von den Grund-Prinzipien des Violinspiels. Herr Basily, der die Aufführung leitete, trat seinen Platz am Dirigenten-Pult einem jungen Manne ab, der bei einer Ouvertüre von seiner Composition selbst den Takt schlagen sollte. Die Musik war ganz in der Mode-Form abgefaßt, nicht sehr ergiebig an Gedanken und weder besser noch schlechter geschrieben als so vieles Andere, was ich in Italien hörte. Der junge Componist schien viel Sicherheit und viel Zutrauen in seine eigene Kraft zu besitzen, vielleicht zu viel für seine Zukunft. Doch kann man über einen ersten Versuch noch kein Urtheil fällen.

Ich war im Ganzen sehr schlecht von der allgemeinen Ausführung erbaut, die Proben werden aber auch mit so geringer Sorgfalt betrieben, daß nichts Besseres zu erwarten steht. Hauptsächlich drängte sich mir die Ueberzeugung auf, daß der Censor des Conservatoriums nicht hoch genug gestellt ist, um seinen Untergebenen das Vertrauen und die Achtung einzuflößen, die ihm allein die Mittel an die Hand geben könnten, eine gehörige Reform des gemeinsamen Schlendrians durchzusetzen. Herr Barroj gab das Tempo an, doch glaubte die erste Violine ebenfalls das Recht zu haben, ihr Zeitmaaß geltend zu machen, und so bemerkte man alle Augenblicke eine unangenehme Schwankung, die erst nach einigen Takten sich verlor. Auf solche Weise wurde ein Chor von Haydn zweimal von Anfang bis zu Ende wiederholt. Und das nennt man probiren. Ich glaubte nicht anders, als daß man gleich bei den ersten Bogenstrichen einhalten müsse, um zusammen zu kommen und das Stück pünktlich und sorgfältig anzugreifen. Man hätte gewiß Stellen zwanzig Mal wiederholen müssen, um Nuancirung und Vollendung zu gewinnen, aber Niemand merkte, daß dies nöthig sey. Herr Barroj entschuldigte die [illegible] Nachlässigkeit damit, daß man, um bessere Ausbildungen zu erzielen, die Proben vervielfältigen und in die Länge ziehen müßte, dafür würden aber die zu Hülfe genommenen Musiker Entschädigung verlangen, zu welcher das Conservatorium nicht vermögend genug sey. Dann wäre auch an Zeit, um solchen Studien hinzugeben, denn wenn von Proben die Rede sey, so hätten die Zöglinge immer etwas Anderes zu thun. Die Liebe zur Kunst ist nicht mehr so lebendig in ihnen, um sie an der Erfüllung dieser Pflicht Vergnügen finden zu lassen.

Man begreift leicht, daß es bei solchen Gewohnheiten schwierig seyn möchte, die Bildung der Künstler, der Zöglinge und des Publikums zu verbessern. Es schien auch Niemand die erwähnten Unvollkommenheiten zu bemerken, die mich so verletzten, man ist so daran gewöhnt, daß man etwas Besseres gar nicht einmal begreift. Wenige Tage nach jener Probe, welche die letzte war, fand ich in Bologna in einem Journal Alles gelobt, was ich hier getadelt habe. Das Concert war darnach herrlich ausgefallen, und die Fortschritte des Conservatoriums daher nichts zu wünschen übrig.

Ein anderes Mal sprechen wir von der Musikschule in Bergamo, die der schwungvollen Simon Mayr leitet, so wie von dem musikalischen Lyceum in Bologna. Wenn Rossini wieder Leben einhauchen will, dann werde ich auch noch einige interessante Details über das Conservatorium in Neapel hinzufügen, das allein als die berühmteste der Schulen fördert und hat, wovon diese Stadt einst ein[illegible]scher war. (Gazette Musicale.)

Feuilleton.

Musikalien.

(Die Cantorstelle an der Thomasschule zu Leipzig besetzt.) Die historisch so berühmte Cantorstelle an der Thomasschule zu Leipzig, um welche sich viele und unter ihnen bedeutende Männer meldeten, hat Hr. Musikd. Hauptmann in Kassel erhalten. Wir freuen uns zu dieser Wahl gratuliren zu können. Hauptmann verspricht, die alte Ehrwürdigkeit seines Amtes zu erhalten und Leipzig erhält dadurch einmal wieder einen tüchtigen, wissenschaftlich gebildeten Meister. Warum wohl die beiden Leipziger einheimischen Bewerber so still dazu schauen? —

(Wichtiger literarischer Fund.) In der K. K. Hofbibliothek zu Wien wurde Haydn's Originalmanuscript mit Haydn's Original-Handschrift der österreichischen Volkshymne aufgefunden. Man wird endlich nicht den richtigen Grund über die Autorschaft dieser Hymne anführen, die der wie — aber mit solcher offenbaren Richtigkeit wissen — noch niemals auffinden mochten.

(Ein erfundenes Instrument.) Die Herren Wirth und König in London erfinden ein [illegible] [illegible] [illegible]. Beim äußeren Umfang ist es ungefähr dem eines [illegible] [illegible]. Seine Zusammensetzung beträgt Octaven. Die Klavierpedalen sollen 3 seyn, mit die Ausstellung dagegen frei oben auf dem Instrumente. Wir sind nur außerordentlich neugierig es zu hören.

(„Czar und Zimmermann“ zum erstenmal in Wien.) Das Theater an der Josephstadt zu Wien führte Lortzing's bereits weitverbreitete Oper „Czar und Zimmermann“ kürzlich zum erstenmal auf. Sie fand außerordentlichen und allgemeinen Beifall. Wir führen bei dieser Gelegenheit an, daß Lortzing am 23. October 1803 zu Berlin geboren wurde und in der Musik ein Schüler Rungenhagen's ist.

Persönliches.

Der Herr Dr. Robert Schumann in Leipzig fand sich gut, auch in Bezug auf die, in den Blättern unserer beigelegten öffentlichen Erklärung „die neue Zeitschrift für Musik des Hrn. Dr. Schumann und ich“ bei dem hiesigen Königl. Criminal-Amte injuriarum einzugreifen. Wir [illegible] Tage wurde uns von Gerichtswegen das Urtheil in der Sache mitgetheilt. Es lautet dahin: daß, da ich mich eines Klägers gemachten Vorwürfe [illegible] [illegible], die Klage des Dr. Schumann keinen Statt zu geben sey. Herr Dr. Schumann in Leipzig dagegen ist, auf seine gegen ihn bei dortigem Stadtgerichte erhobenen Injurien-Klage, [illegible] dasselbe zu [illegible] Arrest verurtheilt worden, welche Freiheitsstrafe durch [illegible] in eine Geldstrafe umgewandelt wurde. Nach unserem guten württembergischen Strafgesetze würde dieses Urtheil wohl noch um Etwas schärfer ausgefallen seyn.

Stuttgart am 30. Aug. 1842. Schilling.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verlegt und Druck: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 37. 15 September 1842.

Klänge aus China.

Nach englischen Quellen von Kr[illegible]schulz.

Das Volk aus dem Reiche der himmlischen Mitte, die [illegible] Chinesen, haben es bekanntlich in der Abgeschmacktheit verfeinerter Kunstansichten, in der Umnützheit, in der Unkenntniß aller Gesetze des Schönen weit, sehr weit gebracht; aber was sie in dieser drei Künsten im Reiche der Harmonie leisten, übersteigt die kühnste oder besser gesagt schlechteste Erwartung. Sie haben gar kein musikalisches Gehör, wie Kinder lauschen sie gern und behaglich einzelnen, einschmeichelnden silbernen Tönen des Glöckchens und der Flöte, aber Terzen und Quinten stürzen sie geradezu in Verzweiflung. So beschreiben mehrere Missionäre nachstehendes Concert als das erste und letzte, aber großartigste Versuchs, der schönen Euterpe einigen Haß schwören, und das Wort Saiteninstrument gleichbedeutend mit Ohrenzerreißer erklären zu können. Die Musiker kennen nur Octaven. Die tiefste Octave heißt der Sam-hien (in der Mandarinensprache San-hien), eine zweisaitige Theorbe, dazu wird der Hu-kum (die Mandarinen sagen Hu-kin), eine Art Guitarre gespielt und der Rhna, ein zweisaitiges Instrument mit einem mit Pferdehaaren bezogenen Bogen gestrichen. Zwar hallen diese Töne zuweilen weich und klagend, aber man vernimmt sie kaum unter dem Geschmetter und Lärm von Gongen, Trommeln und Klappern.

Der Rhna ist übrigens nichts anders, als ein einfacher hölzerner Schlegel, welchen einst die Missionare willen ausholste. Seine zwei Saiten enden zwar keineswegs auf einem Steg, demungeachtet bildet man sie mit den Fingern wie die Saiten unserer Violine. Der rauhe Ton dieses Instrumentes wird durch die Spielweise noch unleidlicher, indem die Chinesen, statt von einem Accorde zu den andern in richtigen Tönen überzugehen, durch alle halben und Viertelstöne fortzuziehen, und fortwährend tremuliren. Ihre Bambusflöte gleicht unserer Querpfeife. Sie giebt einen weichen einzigen Ton, welcher sehr gut zu den elegischen Volksgesängen taugt. Die Chinesen, selbst die Kinder, singen immer in der Fistel, und daher so lieblich, daß die Missionäre ihren Gesang anfangs für eine Mixtur von verliebten Katzen, später durch die ewigen, meckernden Triller verwirrt, für die Stimmübungen einer jungen, lebensfrohen Ziege hielten, welche zu einem lyrischen Gedichte, wie unsere Dichterlinge, nicht mehr bedurfte, als eine Strecke grünen Grases und eine murmelnde Quelle. Viele Reisende sind ferner der Meinung, daß die chinesische Musik keinem Takte unterworfen sey. Dieß ist aber ein Irrthum. Der Takt ist kein Ergebniß der Kunst, wie z. B. die Noten, er ist kurz gesagt die natürliche Begleitung der Melodie. Es giebt freilich überall Individuen, die so zu sagen keinen Taktsinn besitzen; aber eine Schwalbe macht keinen Sommer, eine Ausnahme keine Regel, und ein ganzes Volk ohne Taktsinn, ohne Gefühl ist für Musik ein schlechtgezogenes Märchen.

So wird der Gesang der Schauspieler auf den chinesischen Theatern durch die Begleitung des Schlak-pan (Taktschläger) und des Tam-kon (Tambourin) beherrscht und geregelt. Alle Begleiter des brittischen Gesandten Macartney an dem Hof zu Peking, welche Musik verstanden, stimmen in der Aussage überein, daß sie in der Tartarei, in ganz China, namentlich in Canton taktirte Gesänge hörten. Ebenso wurden sie in Cochinchina, welches fast dieselben Gebräuche und Sitten wie das ewige Reich der Mitte aufweist, von vier Komödianten mit einem Rundgesange überrascht, dessen Strophen mit demselben Refrain schloßen. Wie groß aber war erst ihr Erstaunen, als sie einen weißen Raben fanden, d. h. in Canton zu einer Oper geladen wurden, welche von einer sehr gediegenen Truppe und Kapelle aufgeführt wurde, herrliche Recitative, Arien voll Ausdruck und Gefühl, und eine gewählte Begleitung besaß *).

Noch schöner war die Musik, welche zu Thé-hol ihre Ohren überraschte, als der brittische Lord dem Kaiser, dem Herrn des großen Drachen, vorgestellt wurde. Dieser saß auf seinem Throne, und eine religiöse Stille beurkundete, daß die für Jeder des Monarchen, der sich bekanntlich für eine Menschwerdung der Gottheit hielt, bewußten Anklang in seinem Volke gefunden hatte. Plötzlich erschallten aus dem Hintergrunde des Zeltes feierliche, wundersame Klänge. Weiche Töne, eine einfache, aber ergreifende Melodie, eine feierliche Hymne trugen die Seele in jene überirdischen Regionen, wo man sich der Erde entrückt —

---

*) Der geneigte Leser wird eben so wenig wie ich den Widerspruch, den diese Schilderung hervorruft, mit den früheren Aeußerungen des Briten zu vereinigen wissen, dem wir diese Nachrichten danken. Der Uebersetzer.

dem Himmel näher glaubt. Die meisten Europäer waren Anfangs zweifelhaft, ob diese Klänge aus einer menschlichen Kehle oder aus der Tiefe eines Instrumentes erschallten, in dessen Bau der menschliche Kunstsinn die starken Geister des Tones bannte. Um nicht in den Verdacht eines Widerspruchs zu kommen, genügt es anzuzeigen, daß bei zwei Tone zu Tschel der ... Sabeln ... und der rauschende Tam-tam und Unpäßlichkeit oder einer strengen Gebrechlichkeit, wie sie einem Instrumente so gut wie einem Sänger zustoßen können, zu Hause blieben, und eine einfache Zambut die Begleitung der Stimmen auf eine beschaulichem Weise übernahm. Nach diesem Concerte wurden wahre Nationalsänge aufgeführt, deren jeder seine eigene Musik hatte, und namhaft für Vermischung des obenerwähnten guten Eindruckes auf das mißtöndliche Ohr beitrug.

Übrigens schienen auch die britischen Musiker, welche sich gelegentlich hören ließen, ein ebenso undankbares Publikum zu finden, als es die Engländer für die chinesischen Künstler waren. Zwar bewog die Höflichkeit, den einen Ton ... in welchem ein chinesischer Dandy ... mit jedem abendländischen Salonhelden rivalisiren dürfte, die kleinen, ... Leute zu dem zeitweisen Ausrufe: „Chau“ d. h. gut! aber man konnte in ihren kalten Mienen, schläfrigen Augen deutlich lesen, wie wenig sie die Kunstfertigkeit der rothhaarigen Barbaren erfrischte oder erquickte. Wenn fiele hier nicht das Märchen oder die Fabel von der Insel der Vernünftigen ein, auf welcher der sammenschlanke Scheff ... gefunden ... eine höchst missrathene Rolle spielte, und statt als ein Don Juan die Damenherzen der Hochinsel zu fesseln, bald öffentlich verkauft worden wäre — als schönste Vogelscheuche.

Das Einzige, was die Aufmerksamkeit der Chinesen fesselte, war die Leichtigkeit und Gelänfigkeit, mit welcher die britischen Künstler ihre Instrumente handhabten.

Die Militärmusik der Chinesen steht gleichfalls auf der untersten Stufe, und wer sie hört und nicht an langer Weile stirbt, muß ... schwören vor dem Beginn der Wirkung dem Teufel, dem Erhöhten, dem Ausdruck ewige Feindschaft. Die chinesischen Banden führen nur Hoboen und Jagdhörner von fünf, höchstens sechs Tönen, und spielen auf diesen Instrumenten mit der beharrlichsten Ausdauer und bewunderswerther Unschuld und Einfachheit stundenlang — ein und dasselbe Stück. Die einzige Abwechslung in dieser monotonen Musik ist der Ton des chinesischen Clarin, das in nordischen Wäldern zur Zeit der Brunst zwischen ... jungen ... zu der süßen Hoffnung eines ... zärtlichen Stelldichein mit einer schlanken ... verleiten dürfte.

Die lieblichsten Volkslieder werden an den Ufern der Flüsse in den nördlichen Provinzen, namentlich um ... und ... gesungen; alle übrigen Volksgesänge kamen den Engländern höchst widrig vor, und der Brite, dem wir diese Notizen verdanken, schließt seinen Bericht über chinesische Musik mit den Worten: „Vater, vergieb ihnen, sie wissen nicht, wie sie singen!“ Möge unser kleiner Aufsatz nicht demselben Urtheile verfallen, welches unser Reisende über die Kunst des blumigen Reichs der Mitte aussprach.

B. M. Z.

Kritik.

Leipzig bei Fr. Hofmeister. Zweites Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte von August Pott. Preis mit Orch. $4\frac{1}{2}$ Rthlr., mit Clav. 2 Rthlr.

Sollen alle Bedingungen des Zwecks, der Form und der Kunst als solcher überhaupt erfüllt werden, so hält ich in gewissen Beziehungen kaum eine Aufgabe für schwerer für den Instrumental-Componisten, als ein Concert, und namentlich ein Concert mit Orchesterbegleitung zu schreiben. Weil doch nur bei dem Einen oder Andern davon stehen geblieben wird. Entweder bleibt man bloß nach der vollen Erreichung des Zwecks und häuft dann, untermischt hier und da mit einigen melodischer Anmuthlichkeit, Schwierigkeiten an Schwierigkeiten, um — was allerdings das Concert soll — das concertirende Instrument und seinen Spieler in dem ganzen, vollen Glanze seiner Fertigkeit und seiner möglichst angelernten technischen Gewandtheit erscheinen zu lassen, oder nimmt man der strengern Form zu Gefallen, seinen Sieg lediglich in musikalisch grammatikalisch gerechtester Durchbeiltung beliebiger Hauptmotive erringen zu müssen und häuft dann, weniger sich bekümmernd um Idee und Ausdruck oder um den glänzenden Glanz des Instrumentalspiels, canonische und rhythmische Kunststücke so zu sagen ... bis das Ganze nach ... Sinn bis zu einer gewissen fühlbaren Ermüdung sich gestaltet hat, zu einem ... theoretischen Ganzen; oder endlich hat man lediglich die Aufgabe der Kunst dabei im Auge, strebt jeder Note einen wirksamen Ausdruck zu verleihen, den Effect zu wählen, und fragt wenig noch darnach nach Form und Zweck, sorglich, ob das Ganze in seiner gehörigen logischen Form auch dastehe und dem gleiche, was es gleichen soll, einer musikalischen Rede, einem Aufsatz in Tönen über einen in Tönen gegebenen geistigen Gegenstand, und ... ob der Vortragende nach den Zweck damit erreicht, den er eigentlich und zunächst als Concertspieler damit zu erreichen ... hat. Selten daß sich auch nur zwei der Bedingungen gemeinschaftlich erfüllt finden, wie viel seltener alle drei, und gleichwohl ist dieser dreifache Bund eben so nothwendig zur wirklichen Vollendung des Ganzen, als es z. B. seinem Redner geziemt, bald bloß zu belehren oder bloß zu rühren oder bloß zu erbauen. Belehren, erbauen und rühren — alles dieses zugleich ist Bedingung einer vollständigen, wenigstens unvollkommen ... Rede. Soll ich — da mir einmal die Anzeige eines Violinconcerts zu diesen Bemerkungen Veranlassung giebt, — soll ich sagen, wie mir die ersten der heutigen Violin-Componisten in dieser Beziehung erscheinen? — Die Spohr hat auch seinem Violinsolten lediglich den Zweck, die Meisterstücke im Auge, er der das nicht forderen ... was in der Concertmusik die Bewunderung ..., höchstens daß er hie und da ein wenig auf der Oberfläche des Herzens herumtappt, aber nicht eigentlich rührt. Ernst verfolgt ... Theils denselben einseitigen Weg, nur daß er der eigentlichen

Kunst doch auch mehr huldigt, daß er wenigstens auch der Rührung ihr Recht der Aufgabe ernstlicher und aufrichtiger zugesteht. David will beides zugleich, aber es entschwinden ihm die Mittel, und bei mäßiger Kunst begnügt er sich mit der Huldigung der Form. Beriot wieder hat weder Form noch die reine Kunst, sondern bloß angebildet an diese ist ihm der virtuose Zweck der Concertmusik und auch dieser nur auf einer gewissen Seite, nicht in seiner Ganzheit Aufgabe und Ziel. Vieuxtemps und Prume — ist seine verändert in der Form, so ist dieser irgend sich seiner ganz bewußt, jetzt von Diesem dann von Dem und hiernach wieder von dem Dritten (in Wichen) ist Alles eigentlich ohne allen festen Charakter. Hauman, dem dann Täglichsbeck am meisten gleicht, vereint schon mehr wenigstens Zweck und Form, und verläßt er den Platz, wenn er Künstler seyn will, so fehlt er doch der Kunst auch keinen eigentlichen Streich bloß um der Form willen, wie Molique, — dem endlich letztere, die bloße Form, ganz allein Ziel und Aufgabe concertgerechten Strebens ist; nicht daß er erbauen und rühren, sondern bloß belehren will er, und scheidet er daher über einen nach strengster Form abgemessenen Orchestersatz eine Concertstimme, so kann von solcher auch entfernt nicht einmal die Erfüllung des nächsten Endzwecks derselben, der Glanz des Virtuosen, erwartet werden. Vereinige alle drei, und so der Vollendung doch so unzertrennliche Bedingungen der Concertmusik findet sich fast bei Keinem seit Spohr mehr. Ich sage: seit Spohr, und wiederhole nur — mit kurzen Worten auch ausgedrückt — eben diese Beweis Spohrs Größe, Spohrs wunderbaren Sieg, daß er belehrte und rührte und erbaute zugleich, so lange er, die Violine Geige in der Hand, auch seine künstlerische Thätigkeit vorzugsweise der Concertmusik zuwandte, daß er in vollendetster Form die Anforderungen des Concertisten eben so sehr und glänzend befriedigte, als er der Kunst, der eigentlichen, in dem Satze ihr ganzes Recht zugestand. Und werfen wir von dem Standpunkte solch' frischer und wiegender Erinnerung aus einen Blick in gegenwärtiges Violinconcert von Pott, so möchte selbst der bloß Halbunterrichtete den Schüler Spohrs, den eifrigen und zugleich begabten Nachahmer seines Wesens darin nicht verkennen. Ich halte dies für einen der größten Vorzüge, den eine Violin-Composition heutzutage für sich zu erringen vermag, und bin ich auch keineswegs gemeint, Spohrsche Vollendung dem Werke in dieser Beziehung beizumessen, so zwingt doch das unverkennbare Erfassen der Aufgabe von allen ihren oben bezeichneten Seiten und das nicht weniger erkennbare Streben, in solcher allseitiger Weise selbige auch zu lösen, zu der aufrichtigsten, größten Achtung. Die bloße Form zunächst belangend, so wird Niemand, auch nicht der strengste Richter, wenn er aufrichtig urtheilt, Etwas an dem Werke von Bedeutung auszusetzen wissen. Alle Motive sind mit vollkommen rhetorischer Folgerichtigkeit durchgearbeitet worden, und in den einzelnen Sätzen herrscht eben sowohl Zusammenhang als Einheit und ausdrucksvolle Mannigfaltigkeit in dem Ganzen. Dabei ist nicht minder dem Virtuosen Gelegenheit gegeben, in der ganzen Größe ihres Inhalts seine Herrschaft über das Instrument zu entfalten, und nicht eine verborgene Fähigkeit desselben möchte ich, zu deren glänzender, effektreicher Offenbarung hier nicht die Hand geboten wäre, wenn dahin nicht jene Künstlerstücke auch gerechnet werden sollen, welcher jedes Instrument in seiner Art fähig ist, so daß sein Mechanismus für sich in Betracht kommen und nicht stets in den Grenzen seiner organischen Bedeutung auch gehalten werden soll, wie indessen die Kunst als solche gebietet, der endlich ebenfalls mit einer Fülle des ausdrucksvollsten Spiels ihr Recht hier wird, wie solches nur in solchem Vereine einem Tondichter möglich werden dürfte. Soll ein Tadel Platz greifen, so kann er nach meinem Dafürhalten lediglich die Aengstlichkeit treffen, womit augenscheinlich der Componist darnach strebt, überall dem Concertinstrumente sein Vorrecht vor den bloß begleitenden Organen und in der Weise zwar zu gestatten, wo es mit dem größtmöglichsten Vortheil zu wirken im Stande ist, nämlich in der über einem unterlegten weichen melodischen Motive erbauten glänzenden Bravour-Passage. Ich weiß und fühle wohl, daß dies nothwendig war, um sich andrerseits vor dem Fehler zu bewahren, in welchen wir, wie vorhin angedeutet, unter Anderen namentlich Molique mit seinen Concert-Compositionen verfallen zu seyn scheint, doch läßt sich auch wohl Etwas zu Viel in der Beziehung thun. Die Violine — zwar stellt er bei seinen Gebilden immer eine Hauptfigur in den Vordergrund, doch fehlt es zur Deutung und Hebung derselben sehr auch noch manchen andern von charakteristischer, nicht bloß schmückender Bedeutung oder bloß um des Farbenspiels willen fehlte. Doch soll keineswegs damit gesagt seyn, als verlöre sich in dem Concerte die Orchesterpartie, von welcher wir die Partitur vorliegen, bloß zu der Passivität eines harmonischen Trägers der concertirenden Principalstimme, im Gegentheil greift dieselbe häufig tief und selbst in melodischer Beziehung ein in dieselbe, und erhebt auch alsdann sich die Violine mit schüchterner Aengstlichkeit bis zu einer Höhe des Ideenschwungs, wohin das begünstigte Orchester als solches sie einholt oder — wie man sagt — verliert. Und wird dies am meisten dadurch, daß der Componist, so bald er die Principalstimme eintreten läßt, das Orchester bis auf das harmonische Quartett fast durchweg so gut als ganz verläßt, und nur in den Momenten denselben ein selbstständiges, jedoch alsdann auch ein solch' kunstgerechtes Antheilnehmen gestattet, daß es als wesentliche Constituirung der einzelnen Hauptverbandstheilungen erscheint.

Das Ganze der Composition besteht aus drei Hauptstücken, einem Allegro, einem Adagio und einem Rondo. Das Allegro C, beginnt in A mit einer vollkommen symphonisch angelegten Introduction, welche uns gleichsam ein Bild en miniature von dem ganzen Satze schon hinstellt, und wenn nicht formell, so doch in charakteristischer Weise. Mit großem Bogen tritt dann die Principalstimme ein, und nicht etwa faßt sie sofort in geordneter Art das erste Hauptmotiv des Einleitungssatzes auf, sondern aufgeschwungen sogleich in begeisterte Sphäre umfängt sie dasselbe mit Bravour und läßt nur hie und da

es verwebend durchblicken, bis ein zweiter und dritter Gedanke sich in gleicher Weise daran reiht, und endlich die freyere Seele einen Sieg erringt über die Wehmuth, welche bis dahin die Sprache zu erfüllen schien, und im zweiten Abtheilung das Motiv sich aufhellt in ein Major, das, klar und rein wie das Blau des Himmels, mit (der) so viel Anmuth als lieblicher Kraft den Sieg bewahrheitet und vollendet. Das Adagio, auf der Dominante drüber, aber in moll (h-moll), ist ein tiefergreifender Satz und der am genialsten erfundene, tiefstgefühlte in der gesammten Composition. Gegen Schluss erhebt er sich ebenfalls bis dur, und tritt so in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Schluss-Rondo (¾—h-moll), an dem recht Nichts auszusetzen seyn dürfte, als etwa eine zu weit ausgedehnte Durchführung des charakteristisch schön gewählten, einfachen Hauptthemas, welchem Mangel indessen jeder Spieler, der ihn (fühlen) sollte, leicht dadurch abzuhelfen vermag, dass er einige ihm weniger zusagende Mittelsätze auslässt, wenn er überhaupt unter diesen einen solchen findet, der nicht an und für sich auch wieder höchst dankbar erschiene.

Ich schliesse meine Anzeige mit der Empfehlung des Werks an alle gebildetere Forte-Pianisten und erwarte ich nach Verhältniss der Druckzeit der Composition, da dieselbe — so viel mir bekannt — schon vor einem paar Jahren die Presse verliess, etwas spät damit, so komme ich doch immer früh genug, das Werk als eines der werthvolleren unter allen neueren seiner Gattung hervorzuheben und möge im übrigen mich die Muse des erzeugenden Urhebers wie der Grundsatz in dieser Hinsicht entschuldigen über jede Composition vor der sorgfältigsten und reifsten Prüfung nie ein Urtheil zuzutrauen, das ohnehin so immer nur ein subjectives seyn kann und soll.

Breslau bei F. E. C. Leuckart: XII Uebungen für die Violine, componirt und seinen fleissigen Schülern gewidmet von Moritz Schön, Orchesterdirector am Stadttheater zu Breslau. Heft 1. Pr. 14 ggr.

Ebendaselbst: Zwei Duetten (nicht bloss leicht) für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler, componirt und seinem verehrten Vater gewidmet von Ebendemselben. Op. 6. Pr. 16 ggr.

Die Uebungen sind recht wacker und können angehenden Spielern von grossem Nutzen seyn. Es sind darin zudem auch von frischtönender Schmiegsamkeit. Täuscht mich meine Erinnerung nicht, so findet sich allerdings auch manches Zusammengezogene aus namentlich Spohr'schen Bindungscompositionen darunter, doch das kann ihm nur Vortheil als ein Fehler seyn. Es sind so diese Uebungen.

Die etwas unsauber und das Lesen erschwerend gedruckten Duette mögen ebenfalls ihren Zweck der Unterhaltung sowohl als der Uebung bei angehenden Spielern erreichen. Einen besondern Werth indessen, weder im künstlerischen oder auch bloss pädagogischen, weiss ich ihnen nicht beizulegen.

Berlin bei Bote und Bock: Duett aus dem Cid von Herder für Sopran und Tenor, componirt von Adolph Reichel. Op. 2. Pr. 8 ggr. oder 36 kr. rhein.

Der Text ist jene Scene in Herder's Cid zwischen Ximene und Rodrigo, wo dieser an dem Fenster jener erscheint, Einlass begehrt: „In der stillen Mitternacht" etc. Man kann nicht sagen, dass der Componist seinen Vorwurf nicht durchdacht hätte, es ist manche ergreifende Stelle und Wendung in dem Gesange, allein vielleicht ist die (kurze) Schönheit der einfachen Worte noch keineswegs damit, und am meisten scheinen Ref. die Charaktere getroffen, was weiter auszuführen aber nicht hier der Ort ist. Die Liebhaber mögen singen und selbst prüfen. Der, welcher den heissgeliebten Vater ihr getödtet, fordert von Ximenen Liebe: das „gute Nacht", womit sie ihn zurückweist — meint Ref. — verlange andere Töne als diese, um die ganze Schwere seiner kalten Verzweiflung und verzweifelnden Kälte auszudrücken. Es liegt hierin kein Widerspruch: die Pflicht ringt mit der Liebe des Herzens, und siegt ferne, so war der Kampf doch bis zum letzten Augenblick heiss.

Ebendaselbst: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und der Frau etc. Wilhelmine von Winterfeld hochachtungsvoll zugeeignet von Franz Commer. Op. 27. Pr. 16 ggr. oder 1 fl. 3 kr. rhein.

Beschränkt Ref. seine Anzeige bloss auf die Titel der sechs Lieder, so will er damit Nichts sagen, als — dass er Jedem überlässt, Wohlgefallen daran zu finden oder nicht etc. Das erste Lied ist „Stille" von Eichendorff, das zweite „die verlorne Braut" von Rückert, das dritte „Wiegenlied" von der Gräfin Hahn-Hahn, das vierte „Heimliche Brautwerbung" von Rückert, das fünfte „die Schiffer" von Ebendemselben, und das sechste „Liederquell" von Ernst Brun. Wir fanden keines unter allen, das ihm für die Zeit und die Mühe des Durchsehens auch nur einige Entschädigung hätte gewähren mögen. Ein bischen Melodie ist noch kein Lied.

Breslau bei C. Cranz: Drei Lieder, componirt und Sr. Durchl. dem Erbprinzen Friedrich zu Hohenlohe-Oehringen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von W. E. Scholz, fürstl. Hohenl. Oehring. Hofcapellmeister. Op. 29. Pr. 20 Sgr.

Ebendaselbst: Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme componirt und Ihrer Hochf. Durchl. der reg. Fürstin Mathilde zu Schwarzburg-Sondershausen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ebendemselben. Op. 30. Pr. 15 Sgr.

Im ersteren Werk ist das erste Lied „an Seidammer" von Hoffmann von Fallersleben, das der Componist für drei Männerstimmen mit einem Solotenor und Pianoforte-begleitung setzte. Es ist weniger gelungen als das zweite „Waldmannslust" aus Höhne für diese vier Männerstimmen. Das dritte, „Nachtwind" von der Gräfin Hahn-Hahn

ist für vier Männerstimmen mit Pianoforte und Waldhorn ad libitum, auch ein recht wohlgefälliges, empfehlenswerthes Lied.

Im zweiten Werke ist das erste Lied, „Trennung“ von Gräfin Hahn-Hahn, mit Piano und Waldhorn ad libitum, das zweite, „ein Kranz“ von derselben Dichterin, bloß mit Pianofortebegleitung; das dritte, „drei Augenblicke“ von derselben, mit Piano und Clarinette ad libitum, und das vierte, „des Schotten Abschied“ von Burns, bloß mit Piano, — und auch diese vier Lieder sind recht wohl gelungen, haben hübsche, gefällige Melodien, und theilweise nicht ohne wirksamen Ausdruck. Etwas Ausgezeichnetes, Vorzügliches fand Ref. freilich in diesen Werkchen nicht.

Ebendaselbst: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Fräulein Pauline Arnold gewidmet von J. F. Gaebel. Pr. 20 Sgr.

„Mailied“, „der Morgen im Lenz“ von M. G. Decker, „Abschied“ von Ebert, „Klage“ von de la Motte, „Wanderers Nachtlied“ von Göthe, „Seines Lied“ nach Beranger. Das sind die sechs Lieder, zu denen man hier Musik findet. — — Wenn doch die componirende Jugend nicht meinte, mit einem Liede den leichtesten Anfang zu machen! — r 8.

Correspondenz.

Salzburg am 31. August 1842.

Die auf den 4. September bestimmte Feier der Enthüllung des Mozartstandbildes wird nach den Beschlüssen der jüngsten Sitzung des Comité in folgender Weise stattfinden. Nachdem in der Frühe des Morgens 25 Böllerschüsse das Fest verkündet, wird um 9 Uhr im Dom das feierliche Hochamt gehalten mit Mozart's C-dur-Messe, dirigirt von unserm Landsmann Ritter von Neukomm. Alsobald ordnet sich der Festzug: voran ein Musikcorps, darauf die Salzburgknappenschaft vom Dürrenberge, die städtischen Zünfte, die bei Errichtung des Monuments thätig gewesenen Maurer und Steinmetzen, die Zöglinge der Schulen, des Gymnasiums und Lyceums unter vorausgetragenem Stadtbanner die Magistrat, die Vorsteher des auch neuerdings errichteten Mozarteums mit dessen Zöglingen, die anwesenden Mitglieder der Mozart'schen Familie, das Mozart-Comité, die übrigen Autoritäten und Honoratioren Salzburgs mit den Festbesuchern, die sich anschließen, den Beschluß macht wieder ein Musikcorps. Der Festzug bewegt sich vom Domplatz aus durch verschiedene Gassen der Stadt am Mozart's Geburtshaus vorbei nach dem Michaelsplatz. Dreimalige Fanfare erschallt. Dann tritt der ehrwürdige Ritter von Neukomm in die Mitte und hält die Festrede, wozu derselbe nicht blos vermöge seiner musikalischen Stellung, sondern vorzugsweise als geborner Salzburger, ferner als das den Lebensjahren nach älteste Mitglied des Comités und endlich als einziger Schüler des unsterblichen Großmeisters deutscher Tonkunst vor allen andern geeignet ist. Mit den letzten Worten der Rede fällt die Hülle des herrlichen Denkmals. In demselben Moment allgemeine Fanfare, Böllerschüsse, Fahnenschwingen. Alsdann folgt eine Festcantate, welche Hr. Mozart Sohn aus Ideen in des Vaters Werken geschöpft, zu einem selbstständigen Ganzen verarbeitet, mit Textesworten begleitet hat und selber dirigiren wird. Hierauf feierliche Uebergabe der Schenkungsurkunde des Denkmals an die Stadt. Chor mit Instrumentalbegleitung und Mozarts Clemenza di Tito beschließt die Feier. Am folgenden Tag feierlicher Trauergottesdienst für Mozart in der Domkirche, wo Herr von Neukomm ebenfalls die musikalische Aufführung dirigiren wird, Mozart's unsterbliches Werk Requiem aeternam dona ei, domine etc., welches der Gefeierte bekanntlich in seinem letzten Lebensmonde schrieb. Große Festconcerte finden an den ersten beiden Tagen, am 4. und 5. September statt, wobei alleine Werke des gefeierten Tonmeisters zur Aufführung kommen. Das erste Concert wird Hofcapellmeister Lachner aus München dirigiren, das zweite Hofcapellmeister Pott aus Oldenburg. Im ersten wird ein Festprolog, gedichtet von Saphir, gesprochen werden. Von Sängerinnen werden die Damen Hasselt-Barth und Sekki-Heinefetter, von Sängern die Herren Staudigl, Breiting und Lutz mitwirken. Am ersten Tag des Festes wird gegen Mitternacht von den hiesigen Studirenden ein großer Fackelzug auf dem Michaelsplatze mit Harmoniemusikbegleitung aufgeführt, zum Schluß Illumination des Monuments durch bengalische Feuer, während welcher von der nahen Festung herab das feierliche Spiel einer daselbst befindlichen uralten Orgel, „das Horn“, spielt, auch wird am ersten Festabend Mozart's Geburtshaus illuminirt werden. Der Nachmittag des ersten Festtags ist dem Besuch der durch ihre wahrhaft romantische Lage wie durch ihren Bau und ihre Geschichte merkwürdigen ehrwürdigen Festung gewidmet. Am zweiten Festmorgen nach dem Schloß und Weiher Leopoldskron, woselbst Wasserfahren auf dem Wasser und ein Aufzug, die Heimkehr der Aelpler nach besonderer Abschiedsfest darstellend, am dritten Tage Lustfahrt nach dem Salzbergwerk auf dem Dürrenberg und Grubeneinfahrt, außerdem Belustigungen im Park Hellbrunn. Abends großer Festball im städtischen Museum. Außerdem Vogel- und Scheibenschießen, so wie am vierten Tage Nachmittags großes Wettrennen auf einer umfangreichen Wiese in der Nähe des Schlosses Mirabell. — Das Standbild Mozart's, welches vor vierzehn Tagen aufs schönste bekranzt und feierlich fröhlichst begrüßt eintraf und an dessen Aufstellung diese Tage hindurch noch emsig gearbeitet wurde, steht jetzt vollendet. Wer es sah, ist voll Freude und Bewunderung über dieses Kunstwerk, das aus den berühmten Werkstätten Schwanthalers und Stiegelmaiers hervorgegangen. Tausende von Köpfen und Händen sind beschäftigt mit Vorbereitungen auf das seltene große Fest. Die Zahl anlangender fremder Künstler mehrt sich mit jeder Stunde. Dem Vernehmen nach wird des Herrn Pott, Schwanthaler, Stiegelmaier, dem ersten als eigentlichen Gründer und bis jetzt unermüdetem Förderer

derer des Petrinalo, so wie den letztern als geistreichen Schöpfern und Grundbildes des Ehrendiplomes der Stadt verliehen werden. Die Diplome sollen Meisterstücke der Kalligraphie seyn.

Salzburg am 30. August 1842.

Zwar noch nicht enthüllet, aber doch schon vollendet steht das herrliche Denkmal Mozart's Standbild auf dem Michaelis-Platze.

Was zunächst den Platz anlangt, so gestehe ich, daß Deutschland nur einen ähnlichen so schönen Platz als dieser ist, aufzuweisen hat. Das Gleiche möchte ich von dem Denkmale sagen. Der Meister Schwanthaler ist diesem Standbilde nach auch ein großer Künstler zu nennen. Sowohl die Gestalt der Figur als auch das Sockel, so wie Mozart's Haltung, oder vornehmlich den Ausdruck seines Gesichts und ich sage Körpers lassen nach meiner Einsicht nichts zu wünschen übrig, desgleichen die Basreliefs. Es sind deren vier, wovon mich vorzugsweise zwei [illegible] jemand zu sagen findet, wo zwei weibliche Genien sich einander die Hände reichen. Die eine deutet die andere auf die andere die alte Musik an. In ihrer Mitte zu den Füßen auch eine Maske zum Zeichen, daß solches die dramatische Musik betrifft. Außerdem schön sind beide im Ausdruck und Haltung, so schön im Charakter auseinander gehoben und wiederum in ihrer Hinneigung so reizend. Später will ich Ihnen noch davon erzählen. Nun Etwas von den Musik-Aufführungen und den angekommenen Künstlern.

Neukomm war der erste, der hier eintraf, dann kam Pott, darauf Lachner, und gestern Alois und Pixis von Prag, sowie sechs Zöglinge und zwölf Conservatoristen. Die Hessel wird stündlich erwartet, und desgleichen die Münchener Capellisten und übrigen Sänger. Die beiden großen Festconcerte bringen eine Ouverture zu Titus, Prolog von Grillparzer, Clavier-Concert von Mozart-Sohn, die große Arie der Donna Anna aus Don Juan, Madame Hasselt-Barth, C-moll-Symphonie. Zweite Abtheilung: Finale aus Titus, Arie der Elvira aus Don Juan, Madame Hasselt-Heinefetter, Violoncell-Solo, ein Adagio für Blasinstrumente, vorgetragen von Den Meister aus München; Baß-Arie „Mentre ti lascio o figlia" Hr. Staudigl, Arie „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" (Zauberflöte). Herr Diez aus München „Hymnus laudemus gloriam". Alles unter Lachner's Direktion.

Zweites Festconcert unter Pott's Direktion. Ouverture zur Zauberflöte, Arie des Sextus aus Titus, Madame Hasselt-Heinefetter, Octett in C-moll. Arie aus der Entführung in A-dur, Diez aus München, Arie mit Chor, Isis und Osiris, Zauberflöte, Staudigl, Don Juan, Sextett, die Damen Hasselt, Heinefetter, Zehmeier, die Herren Diez, [illegible] und Staudigl. Terzett [illegible] Figaro, die Damen Hasselt und Heinefetter, Baß-Arie mit obligatem Contra-Baß, die Herren Staudigl und Aug. Müller aus Darmstadt, C-dur-Symphonie mit Fuge.

Diese beiden Concerte finden, erstes am 4 September, zweites am 5 September Abends 7 Uhr in der Winterreitschule statt.

im Carabinier-Saale statt. Ein großes schönes Local, angemessen so einem Feste.

Am 4 September 6 Uhr Morgens verkünden 25 Böllerschüsse das Fest. 9 Uhr Vormittags Hochamt im Dom, Mozart's C-Dur-Messe, dirigirt von Neukomm. Nachdem setzt sich der Zug vom Dom aus in Bewegung.

Wer das Programm entworfen, weiß ich nicht. Wie scheint, es ist nicht ohne Neukomm's wichtigen Einfluß den zwar für das Denkmal, meines Wissens, nichts gethan hat, angefertigt worden. Ich hätte es anders eingerichtet, auch befriedigt es nicht.

Salzburg am 1. September 1842.

Endlich kann ich Ihnen ein sicheres Programm der beiden großen Fest-Concerte mittheilen.

Im dem Concerte, welches Lachner dirigirt und wovon heute die erste Probe stattfand, wird Folgendes gegeben:

1) Ouverture zu Titus.
2) Prolog, gedichtet von Grillparzer, gesprochen von Anschütz k. k. Hofschauspieler.
3) Pianoforte-Concert, D-moll, von Mozart, Mozart Sohn.
4) Arie der Donna Anna aus Don Juan, Madame Hasselt-Barth.
5) Sinfonie, G-moll.
6) Baß-Arie: Herr Staudigl.
7) Quintett aus Cosi fan tutte.
8) Adagio aus einem Quintett von Mozart, auf dem Blasinstrument vorgetragen von Menter.
9) Arie aus der Zauberflöte „Dies Bildniß ec.", Hr. Diez aus München.
10) Terzett aus Cosi fan tutte.
11) Chor „Hymnus laudemus gloriam".
12) Ouverture zum Schauspiel-Director.

Das Concert, welches Pott dirigirt:

1) Ouverture zur Zauberflöte.
2) Romanze aus Figaro, Mad. Hasselt-Barth.
3) Octett für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Waldhörner, zwei Fagotte. — Es ist dieß das bekannte Quintett in C-moll für Streichinstrumente

welches Mozart ursprünglich als Octett geschrieben haben soll.
4) Baß-Arie mit obligatem Contra-Baß, die Herren Staudigl und Aug. Müller aus Darmstadt.
5) Duett aus der Entführung, Mad. Hasselt-Barth und Hr. Diez.
6) Tenor-Arie aus der Entführung in A-dur, Herr Diez.
7) Baß-Arie Isis und Osiris mit Chor aus der Zauberflöte.
8) Sopran-Arie aus der Entführung, Madame Hasselt-Barth.
9) Terzett aus der Zauberflöte.

10) Arie aus der Zauberflöte „In diesen heil'gen Hallen" Hr. Staudigl.

11) Symphonie, C-dur, mit Fuge.

Alles Compositionen Mozart's.

Wie gefällt Ihnen die Idee Lachner's, mit einer solchen Ouverture ein solches Concert zu schließen.

Uebrigens ist Lachner ein tüchtiger Dirigent, das hat heute die Probe gezeigt.

Morgen früh 8 Uhr findet [illegible] erste große Probe statt.

Neukomm hält heute, [illegible] 3 Uhr, Probe von der Messe in C-dur. Er ist krank und lag acht Tage zu Bett, weil er sich den Fuß verstaucht hat.

Das Orchester besteht fast aus hundert Personen, man erwartet aber zu morgen wenigstens noch sechzig Personen.

Der große Saal des k. k. Ritterschaftsgebäudes ist wohl geeignet, seiner Größe wegen; nur hallt es zu stark, so lang er leer ist.

[illegible] ist Anführer der ersten Geigen. Kastner der zweiten Geigen. Capellmeister Strauß aus Prag der Celli. Meister die Violoncelle, Cap. Müller aus Darmstadt der Contra-Bässe.

An Notabilitäten sind jetzt da: Bechar v. Pöstlingen, der k. k. Staatsrath, bekannt als Componist. Hier die beiden Söhne Mozart's, wovon einer als Musiker in [illegible] Wien. Professor Fischhof. Abgeschrieben haben: Spohr, der nach England sich schon verbindlich gemacht hatte. Meyerbeer. Ernst. Liszt ist gestern abgeschrieben. Thalberg ist krank, auch abgeschrieben. Man will Clara Wieck noch einladen, aber dazu scheint es an Zeit und wohl auch an Lust zu fehlen. Auch die Sobeck-Heinefetter hat plötzlich abgeschrieben, was große Verstimmung hervorrief, aber nun ist alles geordnet. Ich glaube, wenn das Fest von Oben begünstigt wird, daß Alles glänzend ausfalle, namentlich das Musikalische, denn Alles ist da und für Mozart. [illegible] von Musikern veranstaltet und ganz origineller Art sind im Werke. Man will nämlich Abends auf den Kapuzinerberg ziehen und dort Abends um 12 Uhr eine Symphonie aufführen. Wenn dann noch Schnee allda liegen sollte, wird er sicher schmelzen.

Auch will das Comité bei dem Denkmal Mozart's in Kupfer stechen lassen und jedem Mitwirkenden überhalt ein Exemplar zur Erinnerung.

Es ist hier ein Leben und Treiben wie ich noch nie sah, und Alles um Mozart. Könnte er doch einen Blick zu uns herabthun!" —

Feuilleton.

Filippo Coletti.

Dieser jetzt zu den Koryphäen der [illegible] italienischen Sängerschaft gehörende Künstler wurde geboren 1811 zu Rom. Seine ersten Lehrer waren der Maestro Busti, vom Neapolitaner Conservatorium der Musik. 1834 trat Coletti zum erstenmale im Teatro del Fondo zu Neapel öffentlich auf, und zwar in Rossini's Turco in Italia zugleich mit [illegible] und der Ungher, der Erfolg war so glänzend, daß Coletti sogleich für San Carlo engagirt wurde, wo er in Bellini's Straniera, Rossini's Mosè und Assedio di Corinto sang, in letzterer Oper zugleich mit dem damals ungefeierten Duprez. Von Neapel ging er nach Genua, wo er im Pirata und in den Puritanern von Bellini excellirte, und da wieder nach Neapel, dann nach Rom (an das Theater Valle) und Padua. [illegible] für die Mailänder Skala engagirt, als das Theater in Lissabon [illegible] es daher dem Chevalier Antonio Porto, Musikmeister des Königs von Portugal, [illegible] Coletti und mit ihm eine ausgezeichnete Sängergesellschaft für Lissabon zu gewinnen, wohin die für ihr Leben [illegible] Sänger am Anfange des Jahres 1837 abgingen. Außer Coletti waren die hauptsächlichen Künstler theils für Italien, theils für [illegible] engagirt: Die Damen Tadolini, [illegible] (welche früher gestorben ist); die Damen [illegible] und [illegible] der Baßist [illegible] (nicht etwa ein Deutscher, sondern ein Portugiese). Drei Jahre hindurch sang Coletti in Lissabon und feierte dort eine Reihe glänzender Triumphe. 1840 wollte er aber über Paris nach Italien zurückkehren, wurde jedoch in der französischen Hauptstadt vom [illegible] Direktor der italienischen Oper zu London für diese Anstalt engagirt und sang dort [illegible] zugleich mit Rubini, Lablache, Tamburini, der Grisi und Persiani. Nach Beendigung der Londoner Saison kehrte er nach Italien zurück, sang im Carneval 1840—1841 auf der Skala zu Mailand in Donizetti's [illegible] [illegible]

(Nach der Revue et Gaz. mus. de Paris.)

[illegible]

[illegible]

I.

Ich habe ein Vorhaben zu sagen. [illegible]

[illegible]

kommt es aber zur Probe, so ist das eine Freude; einige kommen pünktlich, andere nach Belieben, manche gar nicht; der eine zieht das Tempo geschwinder, der andere langsamer, ein anderer verlangt hier ein Piano, immer ein anderer das Forte. Eine Hälfte des Orchesters folgt diesem, die andere Hälfte jenem. Der Dirigent legt den Taktstock nieder, nun wechselt Wille und Fluth, bis der Sturm ausbricht, wo jeder mit ersten Kräften arbeitet, sich zu retten, um lieber früher als zu spät zu Ende zu kommen. Aber dazwischen erst ein neuer Sturm voll hitziger Vorwürfe über mich nachhaltigen Takt.

Mancher unserer Collegen weiß freilich in einem solchen Falle sich auszuhelfen, er legt schnell ein Musikstück auf, worin sechs Violinen, einige Clarinette und mehrere Trompeten rc. concertiren, nebst einigen andern Instrumenten, die aber, zwischen sie die Melodie führen, . . . als Nebenstimmen betrachtet werden, und man sie nicht zu hören braucht. Das macht Lärm, verleiht die Zuhörer leicht erstere Ankunft vergessen, und man geht im Musiktempel zu Hause. Dieses ist die jetzige musikalische Geschmacksbildung.

XI.

Ich habe ein Kirchen-Orchester zu dirigiren. Wie es weiß, was das heißt, der wird glauben, was ich sage. Das Orchester, das ich zu dirigiren die Ehre habe, ist nicht besser und nicht schlechter, als viele andere Kirchen-Orchester und daher wird auch an andern Orchestern wahrzunehmen seyn, was ich an dem meinigen bemerke. Ich habe nämlich nur ein Pult mit einer Stimme für den Primgeiger. Daraus kann man schon, daß meine Orchester nicht sehr vielzählig ist. Aber wenn ich auch mehrere Pulte für Primgeiger hätte, so würde die Sache nicht anders, sondern verdoppelt oder verdreifacht werden. Nun besteht mein Orchester größtentheils aus Leuten, die da kommen können, wenn sie wollen, oder nicht wollen müssen. Daraus wird klar, daß es ein förmliches freies Dilettanten-Orchester mit allen seinen Gebrechen und Zufällen ist. Wenn nun diese Herren kommen, so will Jeder der Erste seyn; Ich habe daher nur erste Geiger, erste Violoncell, erste Bratschen, erste Clarinettisten und so, bei allen Instrumenten nur erste Spieler. Da ich aber die zweiter eben so nöthig brauche und oft noch nöthiger habe als die ersten, weil die ersten oft von den zweiten übertragen werden müssen, so komme ich durch diesen Drang des größte Gedränge. Denn wenn alle ersten Stimmen spielen, so müßte ich alle zweiten übertragen und auch singen. Das geht nicht und daher wird unsere Musik oft etwas einseitig.

Denn wissen die Herren Dilettanten, daß ich sie zum zweiten Stimme stellen werde, so kommen sie gewiß nicht zur Musikaufführung, und kommen sie und ich stelle sie dann zur zweiten Stimme, so spielen sie so nachlässig, daß ich mich ärgere, sie nicht gewünscht zu haben. Da bin ich denn immer in Verlegenheit, und meine Verlegenheit wächst, wenn ich die Musik verdopple und vielleicht für die Primgeiger zwei Pulte belege. So ist meine Leiden noch schlimmer, denn dann wollen wieder alle Geiger nicht nur erste Geiger seyn, sondern auch am ersten Pulte der ersten Geige stehen. Dieß ist nun nicht möglich und da gibt es unangenehme Reibungen und Verdrießlichkeiten und schlechte Musik. — O tempora! Bei der Vocalmusik ist der nämliche Fall — oft noch schlimmer, weil sich hier noch noch die Eitelkeit einbildet. Sind mehrere fähige Solo-Sängerinnen und Sänger

anwesend, so werden die Stimmen gleich vertheilt. . . . . . ., ob sie viele, schöne oder gar keine Solo's enthalten. Im letzten Falle zieht man sich zurück und denkt sich: zum Teufel ist noch Einer genug.

Kleine Zeitung.

Stuttgart am 1. September. Unser berühmter Landsmann, Herr Dr. Strauß, hat sich mit einer zweiten Celebrität verbunden; am 30. August feierte er seine Vermählung mit Agnese Schebest, der Sängerin, in der evangelischen Kirche zu Sontheim bei Heilbronn, wohin sein dortiger Wohnsitz, Sontheim, eingepfarrt ist. Herr Dr. Strauß ist geboren zu Ludwigsburg im Jahre 1808, Sohn eines dortigen Kaufmanns, evangelisch. Die Braut ist geboren zu Wien im Jahre 1813, Tochter eines k. k. Militär-Offiziers, katholisch. Herr Dr. Strauß ist Theolog, der Geist einer heiligen Wissenschaft und des Leben Jesu, worin alles Positive der Grundlage christlicher Religionswissenschaft in nichts Höheres als das Reich der Mythe erhoben wird.

Rom am 25. August. Von dem Vikariat ist die Instrumentalmusik bei dem Gottesdienste in den hiesigen Kirchen verboten worden, wenn sie nicht ausnahmsweise auf Ansuchen noch bewilligt wird. Es sind doch mehrere Instrumente erlaubt, welche aufgeschlossen. Wäre es nicht besser gewesen, aus der Kirche statt der Instrumente die weltliche Musik zu bannen, die jetzen guten Christen in ganz Italien mit Unlust dazu muß im Hause des Herrn zu hören? Wegen strengerer Sonntagsfeier setzt man einer Verordnung entgegen, nach welcher am Sonntag kein Theater mehr offen seyn wird.

Miscelle.

(Chinesische Militärmusik.) Die chinesische Militärmusik ist nicht eben ausgezeichnet; am häufigsten wird eine Art kleiner Röhre gebraucht, die aber nur einen einzigen Ton von sich gibt. Auch eine Art Posaune haben sie. Indessen sagt ein Engländer, welcher diese Bemerkungen mittheilt, es ist vielleicht sehr gewagt, nur mit einer Meinung über den musikalischen Werth dieser Instrumente in den Händen der Chinesen auszusprechen, da wie bei den Künsten, die wir höher mit den Chinesen hatten, die Musiker stets zuerst das Erscheinen . . . . sehen, ob ihrem Talente . . . ., noch viel weniger was ihre Instrumente bewältigen konnten. Ueber das berühmte Gong, „das Schrecken erweckende“, muß ich noch einige Worte sagen. Die Bewegungen bestimmen die Angriff dieses Instruments, welche sich in ihrem Lager befinden müssen, und die Instrumentalisten haben sich vor den Thoren . . . ., daß sie an ein so grelles Metall hätten, zu meist Lärm zu machen, ich für meine Theil gestehe, daß ich nie ein erschütternderes und schrecklicheres Getöse gehört habe als das, welches diese Gongs machen. Die Chinesen bedienen sich derselben bei jeder Gelegenheit, um ihre freundschaftlichen und feindseligen Gefühle, ihren Kummer und ihre Freude erkennen zu geben. Erscheint ein erfahrener Schiffsgeschöpft, so werden alle Gongs in der Umgegend geschlagen und seine Ankunft begrüßt ein gleiches Concert, ebenso rührt man die Gongs im Angesichte der Feinde u. s. w.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 38. 22. September 1842.

Franz Liszt

von

F. Rellstab.

Unter diesem Titel ist vor Kurzem im Verlage von Trautwein und Comp. zu Berlin eine kleine Brochüre erschienen, die, wie der Verf. im „Vorworte" sagt, auf besondere Aufforderung von „ungenannter, aber doch leicht erkennbarer Hand" entstand und eine Sammlung derjenigen kritischen Aufsätze enthält, welche Hr. Rellstab während Liszt's Anwesenheit in Berlin im vergangenen Winter in hiesigen Zeitschriften veröffentlichte. Der Verf. verkennt nicht, „wie gewagt es ist, solchen Erzeugnissen des Augenblicks eine Stelle anzuweisen, die in gewisser Beziehung den Anspruch auf eine Dauer macht, die nur dem Geretteten zusteht". Doch, meint er, sey jene Aufforderung eine zu verehrte gewesen, um nicht in dem Glauben an sie dergleichen Bedenklichkeiten zu vergessen, und dann habe das Büchelchen auch noch einen besondern Werth dadurch bekommen, daß er ihm eine Skizze von dem Leben des großen Künstlers nach dessen eigenen Mittheilungen habe zufügen können, wodurch allen bisherigen Biographien Liszt's wesentliche Berichtigungen zu Theil würden. Leugnen wir nicht, daß es auch diese biographische Zugabe besonders blos war, die uns auf das Buch aufmerksam werden ließ, denn was von derselben dieses enthält, hatten wir bereits längst in der Berliner Vossischen und andern Zeitungen und zwar mit einem Gefühle gelesen, das der leidenschaftlichen, überaus enthusiastischen Stimmung, welche damals nun einmal für Liszt in Berlin allgemein herrschte, gern Einiges, Manches, ja Vieles zu Gute hält.

Das Buch zerfällt demnach in „Beurtheilungen", „Berichte" und „Lebensskizze". Die ersten sind die schon erwähnten, von Rellstab über die einzelnen Concerte Liszt's in Berlin für die Vossische Zeitung geschriebenen kritischen Aufsätze, die zweiten betreffen die mannigfachen und allbekannten Feiern, womit Liszt in Berlin geehrt wurde, und die dritte endlich — — — theilen wir um ihrer verbürgten Aechtheit willen, weil sie zum erstenmale wirklich zuverlässig Näheres über ihren Gegenstand enthalten soll, wörtlich mit. Sie lautet:

„In dem ungarischen Dorfe Raiding (nicht Räding oder Reiding) in der Gespanschaft Oedenburg wurde Liszt am 22 Oktober 1811 geboren. Sein Vater, Adam Liszt, war rechnungsführender Beamter des Fürsten Esterhazy. Der Geist und Sinn dieses Mannes hatten jedoch eine über die Linie seiner Lebensverhältnisse weit hinausgehende höhere Richtung. Mit nicht gewöhnlichen musikalischen Anlagen begabt (er spielte sehr gut Cello, Violine, und eignete sich später auch eine achtungswerthe Fertigkeit auf dem Fortepiano an) bildete es das Hauptglück seines Lebens, in einem nahen Verkehr mit den großen musikalischen Talenten zu stehen, welche die Capelle des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt versammelte. In ganz vertrautem Umgange lebte er mit Joseph Haydn, auch Hummel, welcher kurze in Eisenstadt verkehrte, gehörte zu seinen musikalischen Freunden, und selbst Cherubini kam auf einige Zeit dahin. Adam Liszt übernahm bei den Quartetten und andern Kammermusiken eine ausführende Stimme, mithin muß sein Talent für das eines Dilettanten in der That ein ausgezeichnetes gewesen seyn, da es sich in Gegenwart solcher Autoritäten behauptete. Die musikalischen Anlagen des Sohnes sind also zum Theil ein schönes Erbe, was die Natur freilich durch ihre unmittelbaren Gaben noch im reichsten Uebermaaße vergrößert hat. — Franz Liszt war das einzige Kind seiner Eltern, die ganze Hoffnung, das ganze Glück derselben, besonders aber des Vaters, welcher sich über seine eigene [illegible] Lebensbahn fortdauernd innerlich härmte, und sehr früh darauf dachte, dem Sohn zuzuwenden, was ihm selbst entzogen war. Er sollte etwas Bedeutendes, in der Gewöhnlichkeit Hervorragendes werden; was, war freilich noch unentschieden. Die weiche Gemüthsrichtung des Knaben mochte, bei dem Ansehen, dessen der geistliche Stand, zumal in der katholischen Confession genießt, den Vater auf den Gedanken geführt haben, der Sohn eigne sich für diesen. Er fragte ihn einst: „Willst Du ein Pfarrer werden, Franz?" „Nein ich mag kein Pfarrer werden", war die Antwort des Knaben. „Aber so ein Mann, wie dieser hier?" fragte der Vater weiter und deutete auf die Bildnisse Gluck's und anderer berühmten Musiker, die im Zimmer hingen. „Ja, so ein Mann möchte ich werden!" So richtig hatte der innere Drang den selbstunbegriffenen Wunsch des Kindes geführt! — Ein entscheidendes Zeichen seiner

musikalischen Anlagen gab folgender Fall. Der Vater hatte eines Tages das Concert in Cis-moll von Ries gespielt, der Knabe, am Instrument gelehnt, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zugehört. Abends auf einem Spaziergange im Garten sang er die Melodie des Thema's; dieses Festhalten einer nicht leichten musikalischen Tonfolge in so zartem, noch ungeübtem Gedächtniß war ein Beweis der bedeutendsten Anlagen. Jetzt gab der Vater den dringenden Bitten des Sohnes nach und begann den Unterricht auf dem Pianoforte mit ihm. Er war damals sechs Jahre alt; übermäßig früh haben also seine musikalischen Uebungen, gewiß zu seinem Glück, nicht begonnen.

In mehreren biographischen Skizzen wird angeführt, daß sich schon in dieser Zeit und in den nächsten Jahren ein Hang zur religiösen Schwärmerei in dem Kinde gezeigt habe. Liszt bezeichnet dieß Vorgeben als durchaus irrthümlich. Besonders aber die Aufführung in Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst dahersteht damals Chateaubriand's Mene gelesen und, durch dieses im Tiefsten bewegt, die Einsamkeit aufgesucht und ein halbes Jahr in tief melancholischer Stimmung zugebracht habe. Der Umstand an sich ist richtig, fiel jedoch etwa zehn Jahre später, als er schon längst in Paris lebte. — Weichheit und Milde des Charakters waren allerdings, trotz der Lebhaftigkeit des Knaben, in ihm vorherrschend, doch keineswegs in einem Grade, der ihn schon damals zu irgend einer Art zu geistigen Excentricitäten geführt hätte.

Die Fortschritte, die er in der Musik unter der Führung seines Vaters machte, waren erstaunenswerth. Nach dreijährigem Unterricht spielte er so ausgezeichnet, daß er öffentlich auftreten konnte. Es wurde ein Concert in Oedenburg veranstaltet, in welchem er das Concert in Es-dur von Ries und eine freie Phantasie unter dem hinreißendsten Beifall der sämmtlichen Hörer vortrug. Den Umstand, daß ihn vornämlich das dem Spiele des alten Fiedlers, wie es in einigen Biographien heißt, befallen habe, weiß sich der Künstler nicht mehr zu erinnern. Er ist zwar in dieser Kindheit mehrmals an spielendem Fieber krank gewesen, doch scheint man auf diesen mehr zufälligen Umstand ein zu großes Gewicht gelegt zu haben.

Die überall wiederholte Angabe, daß [illegible] Esterhazy dem kleinen Virtuosen nach dem [illegible] ein Geschenk von funfzig Dukaten [illegible] habe, ist falsch; der Fürst, obgleich bei [illegible] des Vaters wohl der Nächste, das [illegible] den im Schutz seines Rechts aufblühenden Talent zu [illegible] hegen, nahm sich desselben nicht an, sondern ließ es unbeachtet. — Wohl aber waren es die ungarischen Grafen Amadei und Zapary, welche in ihrem edlen Sinne die seltene künstlerische Gabe des Knaben richtig würdigender Gesinnung den Vater nach einem in Preßburg, ebenfalls mit dem glänzendsten Erfolge, veranstalteten Concerte, durch ein auf sechs Jahre ausgesetztes Jahrgehalt von 600 fl. C. M. in den Stand setzten, seine Beamtenstellung aufzugeben und die künstlerischen Pläne zur Ausbildung seines Sohnes mit Freiheit zu verfolgen. Welch reiche Früchte diese Gabe einst tragen würde, konnten diese beiden adelich gesinnten Männer freilich nicht wissen; doch den gültigsten Anspruch auf den Dank der ganzen musikalischen Welt haben sie sich unstreitig erworben.

In Wien war es (1821), wo, mit Hülfe dieser Mittel, die Entwickelung des jungen Talents fortgesetzt wurde. Mit rastloser Liebe übernahm zunächst nun Carl Czerny, obwohl schon damals mit Unterricht überhäuft, bereit, die Ausbildung desselben auf dem Pianoforte zu leiten, während Salieri den Unterricht in der Composition übernahm. Czerny, welcher wahrscheinlich erkannte, daß an den Grundlagen des Styls noch Manches für seinen genialen Schüler nachzuholen sey, gab ihm zuerst Clementi'sche Sonaten, und zwar die leichtesten. Dies kränkte jedoch den Stolz des jungen Virtuosen, der sie allerdings ohne Anstoß vom Blatt spielte, allein der Lehrer war mit der Detail-Ausführung mit Anschlag, Fingersetzung u. s. w. nicht zufrieden, und hielt das drängend forteilende Talent mit ernster Strenge bei diesen unerläßlichen Fundamenten fest. Dies erzeugte anfangs eine Mißstimmung des Knaben, und er sann auf mancherlei Schülerstreiche, um dieser, wie es ihm schien, tyrannischen demüthigenden Schule zu entkommen. So schrieb er sich selbst falsche Fingersetzungen auf und klagte dann bei seinem Vater über den Lehrer, der so Unrichtiges von ihm verlange. Die Spannung glich sich indessen bald aus, als dem strebsamen Kinde schwerere Aufgaben gestellt wurden, und Liebe und Vertrauen stellten sich gleichzeitig ein.

Inzwischen war er auch sehr fleißig in der Composition. Obwohl eine strenge contrapunktische Schule mit ihm durchzumachen (eine Richtung der Musik, in der Salieri wohl selbst nicht zu Hause war), hielt ihn dieser Meister, der ihm wahrhafte Liebe widmete, doch fleißig zu den eigentlichen Satzübungen an, ließ ihn kleinere Kirchenstücke schreiben (namentlich ist dem Schüler ein Tantum ergo, das er unter des Lehrers Aufsicht componirte, in Erinnerung geblieben) und vielfältig aus der Partitur spielen, begleiten u. s. w. Nach anderthalbjährigen fleißigen Studien, während welcher der junge Virtuos in geselligen Kreisen vielfach das Erstaunen der Sachkundigsten erregte (so spielte er unter Anderm einmal das H-moll-Concert von Hummel, eine der schwierigsten Aufgaben für das Pianoforte, ohne Anstoß vom Blatt), schien der Zeitpunkt gekommen, wo er sich in Wien mit Erfolg öffentlich hören lassen könne. Der Ruf des selten begabten Knaben war schon durch die ganze Kaiserstadt gedrungen, selbst bis zu dem einsamen Beethoven, dem er durch den Verleger Schindler (dem bekannten Biographen desselben) vorgestellt wurde. Beethoven soll zwar (nach Schindlers Angabe) nicht eben freundlich bei diesem Besuch gewesen seyn, indeß hat Liszt doch keine Erinnerung, daß ihm irgend etwas Unfreundliches von dem großen Meister, dessen ironische Stimmung auch eine seits begreiflich war, widerfahren sey. Er besuchte sogar, und für seine völlige Zurückgezogenheit und die bisherige Stimmung seines Gemüths etwas höchst Seltenes war, das bald darauf folgende Concert des jungen Virtuo-

ihr, und gab ihm die entschiedensten, wenn auch in seiner Weise ernst gemessenen Zeichen des Lobes.

In dem letzteren Anstellungsort brach jedoch das Publikum aus; es überschüttete das staunenswürdige Talent mit dem reichlichsten Zoll des Beifalls, so daß der Vater es angemessen fand, bald darauf auch ein zweites Concert zu veranstalten. Diese beiden fanden im landständischen und im kleinen Redoutensaale statt. Liszt spielte darin die Concerte in A-moll und H-moll von Hummel, auch einige andere Stücke, und phantasirte frei, was er in jener Kindeszeit besonders gern that, und die glücklichsten Anlagen dazu entwickelte.

Durch den Erfolg dieser Concerte gewann der Vater die Mittel, die musikalische Erziehung seines Sohnes noch unter größeren Verhältnissen fortzusetzen, sie auf einen wichtigeren Schauplatz zu verpflanzen. Paris, auch noch jetzt der Mittelpunkt der vielseitigsten künstlerischen Anregungen, und trotz mancher glänzenden Verflachungen doch zugleich die Schule der gründlichsten musikalischen Ausbildung, war das Ziel, wohin der eben so umsichtige als eifrig strebende Führer des Knaben strebte. Im Jahre 1823 trat er die Reise dahin über München und Stuttgart an, in welchen beiden Städten Liszt damals öffentlich unter größtem Beifall spielte, wo er sich jedoch seit seiner Ausbildung zu der wundervollsten Eigenthümlichkeit und Vollendung, in der wir ihn jetzt kennen, auch nicht wieder hat hören lassen.

Seinem Sohne die treffliche musikalische Erziehung im Conservatorium angedeihen zu lassen, war der Hauptzweck des Vaters bei dieser Uebersiedelung nach Frankreich. Doch Cherubini, der an der Spitze dieser Anstalt stand, versagte dem Ausländer den Eintritt, ob das allerdings bestehende Gesetz keine Ausnahme erlauben konnte, lassen wir dahingestellt seyn, bezweifeln es aber, da Cherubini selbst ja nicht die Eigenschaft eines Inländers besaß. Cherubini's überhaupt herbe Abgeschlossenheit und zurückweisende Art mag wohl auch einen Theil dieser Schuld tragen. Dieses erste Fehlschlagen that jedoch den Erfolgen des jungen Künstlers keinen Eintrag. Er wurde schnell durch sein Talent bekannt, und nachdem er vor dem Herzog von Orleans, dem jetzigen König der Franzosen, mit entschiedenstem Beifall gespielt hatte, wurde er der bewunderte Gegenstand des Tages, und die höchsten geistlichen Kreise beeiferten sich um den Vorzug, dem ungarischen Kinde ihre Huldigungen darzubringen. Gold, Ketten, Schmucksachen strömten in gleichem Uebermaße dem nicht blos als musikalisches Wunder, sondern auch durch seine übrigen geistigen Eigenschaften den anregtesten Antheil weckenden Knaben zu. Offenbar war diese Ueberfülle, wenn auch nicht mit Unrecht erworbener Triumphe eine gefährliche Klippe für die geistige Richtung des Kindes. Doch sowohl der ernste Gegensatz eines strengen, durchaus edeln und uneigennützigen väterlichen Willens, welcher nur die höchsten Kunstziele im Auge behielt, wie auch der ursprünglich tüchtige Kern, dessen Gegengabe ihm die Natur verliehen, waren die Schutzmittel gegen diese Gefahren. Er legte den kritischen Durchgangspunkt vom Knabenalter zu dem des Jünglings glücklich zurück. In musikalischer Beziehung hatte er inzwischen unablässige und vorzüglich gewogene Fortschritte gemacht. Bei Reicha studirte er über drei Jahre den Contrapunkt bis zu den letzten verwickeltsten Aufgaben desselben; eine Richtung, die er jedoch als seiner Eigenthümlichkeit weniger zusagend in der Folge verlassen und sich die darin erworbene Sicherheit ziemlich wieder verloren zu haben offen bekennt. Sein Vater hielt ihn zum gewissenhaftesten Ueben an; so mußte er ihm unter anderm jeden Nachmittag eine Anzahl Bach'scher Fugen vorspielen, eine Uebung, der wir vielleicht die wahrhaft wundervolle Meisterschaft verdanken, mit der er noch jetzt gerade diese höchst schwierigen Aufgaben löst. Häufig mußte er dieselben auch in andere Tonarten übertragen, etwas, das, wie im Lexikon der Tonkunst angeführt wird, für ihn „ein Kinderwerk war" *).

Von Paris aus machte er mehrere Reisen, namentlich zwei nach England, welche ihm außer dem sich hier wie in Frankreich wiederholenden Beifall auch eine Erweiterung seiner Kunstanschauungen nach manchen Richtungen eintrugen. Auch eine Reise durch die Departements, nach Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Nimes, Marseille, Lyon, fiel in diese Zeit. Ein gewisser schwermüthiger Sinn, wie beim ersten Unterricht von Czerny, blickte auch jetzt noch zuweilen durch. So spielte er in Bordeaux vor einem berühmten Virtuosen auf der Violine eine Sonate eigener Komposition, welche er für eine von Beethoven ausgegeben hatte, und es gelang ihm, die kritische Bewunderung desselben zu erregen. Was von einer Unannehmlichkeit, die ihm in Lyon begegnet seyn soll, weshalb er von seinem Aufenthalt dort nicht gern sprechen wolle, nach französischen Biographien in deutsche übergegangen, ist uns Fabel, oder scheint völlig auf Irrthümern zu beruhen.

In diesem Zeitraum componirte Liszt auch fleißig, und nicht allein für sein Instrument, sondern er trat auch mit einer kleinen Oper „Don Sancho oder das Schloß der Liebe", ein Gedicht, welches der frühere Théaulon ihm geliefert hatte, hervor. Er rühmt dankbar Paer's freundliche, rathende Unterstützung bei diesem Jugendversuch, der mit aufmunterndem Beifall empfangen wurde, und vier oder fünf Vorstellungen auf dem Theater der Academie royale erlebte.

Ungefähr um diese Zeit trat eine innere Krisis bei ihm ein. Sein in der vollen Gährung der Jugend begriffener Geist, dem musikalische Erfolge schon nicht genügten, und der für sein inneres Drängen und Treiben nach einem festen Anhaltspunkt, einer umfassende Befriedigung [illegible], suchte diese, ein so oft eintretender Irrthum, außer-

*) Als ich beim Durchgehen der Biographien mit Liszt an diese Stelle kam, rief er lebhaft aus: „Ein Kinderwerk? O sie wissen [illegible]! Es wurde mir höchst schwer und ich [illegible] sehr oft. Ich kann es allerdings, doch ist es noch jetzt eine schwierige Aufgabe für mich!" Er wollte auf der Stelle einen Versuch machen, wobei er sich jedoch auch verwickelte. Ich [illegible] und [illegible] den unwillkürlichen Aeußerungen von der oft unkritischen Bewunderung des Künstlers daß er so schnell bereit war, als von ihm verlangten Beifall selbst zurückzuweisen, und dem Biographen das geringere Maaß zuzumessen.

halb seiner selbst, doch nach höheren Richtungen. Er verfiel in religiöse Schwärmerei. Begreiflicher Weise arbeitete der besonnene Vater dieser Richtung entgegen, daher verschleierte sie der Sohn, sie lief er dennoch in seinem Innern. Erst Abends, wenn er sich zu Bett gelegt, ließ er dem Drange des Herzens freien Lauf, stand heimlich wieder auf und ergoß seine junge Seele stundenlang in brünstigen Gebeten. Wer jemals psychische Kämpfe zu würdigen vermag, der wird selbst in diesen Aeußerungen den edlen und tiefen Charakter des Gluck erkennen, der ihnen unterworfen war. Er suchte seinen Trost im anhaltenden Lesen von Schriften, welche indeß seinem schwärmerischen Hange nur neue Nahrung zuführten. „Les pieces du desert" wurden jetzt sein Lieblingsbuch, so sehr das einzige, mit dem er sich beschäftigte. Musik war ihm fast zuwider, er trieb sie nur um den Forderungen seines Vaters zu genügen. — Die schon erwähnte Reise in die Departements, späterhin ein Ausflug in die Schweiz, sodann eine dritte Reise nach England, scheinen die Mittel gewesen zu seyn, wodurch der Vater dem keimenden und wachsenden Hange des Sohnes entgegen zu kämpfen suchte. Die letztere war eine fortdauernde Reihe von Triumphen seiner glänzenden Virtuosität, die er besonders im Drurylane-Theater errang. — Doch hatten sowohl jene geistigen Kämpfe, als die aus der Musik ungetrennlichen heftigen Nerven-Aufregungen seine körperliche Gesundheit erschüttert. Um dieselbe herzustellen, ging sein Vater mit ihm nach Boulogne. Allein hier, wo der Sohn die Gesundheit wiederfand, traf den Vater der Tod am St. Augustus-Tag des Jahres 1827.

Diesen schmerzhaften Schlag empfand er mit der ganzen Wärme jugendlichen Gefühles, denn, trotz der Strenge des Vaters, hatte er doch stets in ihm den Mann verehrt und geliebt, der aus den edelsten Grundsätzen, und einem fortdauernd auf hohem Ziele gerichteten Streben folgte. Das Bedürfniß seines kindlichen Herzens war es daher, welches ihn veranlaßte, sofort seine noch in Ungarn lebende Mutter aufzufordern, sich in Paris niederzulassen, wo sie seitdem ihren Wohnsitz hat, und stets im innigsten Verhältnisse mit dem Sohne lebt. —

Doch bringt es die natürliche Ordnung der Dinge mit, daß der Mensch auch die Freiheit und Selbstständigkeit, der er allmählig entgegengereift ist, als eine Wohlthat empfindet. Er merkt den Zwang, dem sich nun in der freiesten Selbstrichtung seines Geistes eine ganz neue Lebensbahn eröffnete. — (Schluß folgt.)

Correspondenz.

Salzburg am 8. September 1842.

Beendigt ist das große herrliche dreiwöchige Fest. Reich war der Besuch an Fremden aller Volksklassen und aller Nationen. Das günstigste Wetter verherrlichte wesentlich die Feierlichkeit der Enthüllung. Der große, glänzende Festzug setzte sich nach beendigtem feierlichem Hochamte in der Domkirche um 10 Uhr in Bewegung. Die Folge des Festzuges ersehen Sie aus dem Programm. Was das Hochamt anlangt, wozu Mozart's C-dur-Messe gewählt war, so gestehe ich, was ich keineswegs erwartet. Die Aufführung war wohl eine ganz gute, aber keineswegs eine ausgezeichnete zu nennen. Neukomm ist schon ein zu alter Mann, und vielleicht fehlte es ihm auch an gehörigen Musikern als Dirigent. Meines Wissens war er eine lange Zeit als Capellmeister beim Kaiser von Brasilien in activem Dienste, und wenn ich recht gehört, so war er in Organistenstelle in Paris. Diplomatie und Musik vereinten sich wohl nicht eigentlich in die Hände, ebenmäßig. Auch die Besetzung war bei so hoher Feierlichkeit eine zu schwache. Vom Gesange war die Männerstimme am besten repräsentirt. (Uebrigens waren die Chöre vom hiesigen Capellmeister Taux im Mozarteum gut einstudirt.) Die Saiteninstrumente waren, namentlich die Violinen und Alt's, zu schwach. Der Raum gestattete jedoch nicht eine größere Besetzung. Das Local, die Domkirche, ist nach meinem Dafürhalten nicht gerade geeignet für Musik. Es hallt zu lange nach und sogar bei vortrefflichem Raumen. Die Kirche an sich ist sonst edel, einfach, und in ihren Verhältnissen und ihrer Ausschmückung harmonisch schön gebaut. Nach beendigtem Hochamte setzte sich der glänzende Festzug vom Dom aus in Bewegung. Mozart's Geburtshaus war sehr freundlich, wenn auch nicht glänzend geschmückt. Während des Zuges spielten zwei Musikchöre Mozart'sche Melodien, mit deren Arrangement man keineswegs zufrieden seyn konnte, indem der Arrangeur die Sachen sowohl rhythmisch wie melodisch verunglimpft hatte. Abwechselnd spielten beide Banden, die eine des hiesigen 7. Jägerbataillons, so wie jene des Regiments „Großherzog von Baden", welches von Innsbruck hierher zur Festlichkeit beordert worden war, recht gut und trafen und stimmten auch ganz gut. Auf dem Platze angelangt, ging Alles unter dem herrlichsten Sonnenglanze seinen gemessenen Weg. Die Festrede des Hr. Direktors, für welchen ein kleines Gerüst errichtet worden war, sprach seiner kurzen Rede halber Wenn mit äußerst schwacher Stimme, d. h. er las sie ohne allen Ausdruck ab. Bei seiner dünnen Knabenstimme konnte er um so weniger einen tiefen Eindruck bewirken. Indeß bedurfte es dessen auch nicht, denn jedes für Musik empfängliche Herz war voll Sehnsucht auf den Enthüllungs-Moment gespannt. Endlich ergriff auch der Kirchenfürst. Ein Sohn des Kraft ... zog die Schnur an. Zwar fiel der Mantel nicht mit einemmale ab, denn er blieb auf dem Gerüst hängen, aber ein Tapezierer, der dem Knaben zur Seite stand, kam mit einem Stabe zu Hülfe und schnell zeigte sich dem schauerfüllten Zuschauer das herrliche Kunstwerk Schwanthalers und Stiglmayer's in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit. Auch die goldene Farbe der Statue erhöhte die Wirkung. Ein wunderbarer Schauer von Freude und Wehmuth durchzuckte meine Seele. Ich weiß nicht, wie mir vorging, ich vergaß die Menge rings, die mich umgab, und gewiß viele mit Thränen theilten meine Empfindung. Für einen Kenner der Bildhauerei kann ich mich noch nicht im Entferntesten ausgeben, aber den-

noch wage ich zu sagen, es giebt kein schöneres Denkmal. Schillers und Gutenbergs Statuen und vieler Andern bleiben vor dieser zurück. Alles ist darin, denn Alles ist so harmonisch. Die Abbildung in Kupferstich von Kunstler ist sehr gelungen, obschon sie gegen das Original zurücksteht. Auch fehlt ihr der Lorbeerkranz, den Schwanthaler erst kurz vor Absendung der Statue hinzugefügt hat. Er ist so künstlich ihm zur Rechten des Fußes gelegt. Die bei der Festfeier vorkommende Cantate Mozart's Sohns, welcher selbst dirigirte und mit stürmischem Jubel begrüßt und umrissen wurde, ist recht gut gearbeitet und weiß, fast durchweg, gut und wirksam instrumentirt. Sie ist nur etwas schwierig. Mit Recht darf sie allen Freunden des verewigten Mozarts empfohlen werden. Sie werden Freude daran finden. Die Hauptgedanken sind von Mozart Vater, nur vom Sohne im Geiste des Vaters für Gesang und Orchester eingerichtet. Es bedarf nicht erst der Pietät für den Hochgefeierten, um des Sohnes Arbeit recht gut zu finden. Es war eine schwierige Aufgabe, die er recht gut gelöst hat. Außer Kenntniß Rede kamen noch zwei vor, wovon die eine der Präses des Mozart-Comité's, der hiesige Kreishauptmann, Graf Chorinsky, bei Ueberreichung der Schenkungsurkunde, und die andere als Dankrede der Bürgermeister Lerchthaler hielt, aber von beiden habe ich nichts verstanden, so leise wurden sie gesprochen. Letzterer sprach wohl etwas stärker, aber ich stand nicht günstig. Beide lasen jedoch ihre Rede ab. Der Graf mit dem Gesichte nach dem Kreisamte, wo die verwittwete verehrte Kaiserin Mutter mit ihrem durchlauchtigen Bruder, dem Könige von Baiern am Fenster waren, und der Bürgermeister mit dem Rücken nach dem Kreisamte gewandt. Gedenkt wird man wohl schwerlich die Rede bekommen. Die Schenkungsurkunde wurde von einem Schüler des Mozarteums, einem Knaben, getragen, und als sie der Präses des Comité's dem Bürgermeister überreichen mußte, da nahm der kleine Graf das Kissen und präsentirte die Urkunde. Nach beendigter Feier fuhr die Kaiserin und der König im Gefolge von zwei einfachen Wagen im langsamen Trabe durch die Stadt vor Mozarts Geburtshause vorbei und dann nach dem Denkmale zurück, und wenn ich nicht irre verließen die Herrschaften dann Salzburg und kehrten nach Ischl zurück. Man hatte sich geschmeichelt, auch von Ischl aus, wo einige Glieder der Kaiserlichen Familie gegenwärtig sind und wo auch der König von Sachsen weilt, Ehrenbesuche zu erhalten, weshalb auch eine Deputation von Mitgliedern des Mozart-Comité's dorthin gereiset war, um einzuladen, aber die Ehre wurde Mozart nicht zu Theil. Mittags war eine ziemlich große Tafel beim Cardinal, Fürst Schwarzenberg, wo unter andern Notabilitäten, Ladislaus Pyrker, Oesterreichs Stolz als Dichter und Geistlicher, ferner Graf Seinsheim, Staatsrath Baron von Poellnitz, der Componist des Johann d'Arc (Haslinger), die Kapellmeister Neukomm, Lachner, Pott, Standigl, Tonk, Mantner und viele Abgesandte, Repräsentanten fremder Städte, Vereine und Kunstfreunde theilnahmen. Der Cardinal ist ein feingebildeter Mann, allgemein gerühmt, und Jedermann ist entzückt noch von seiner Art, wie er Hospitalität übt. Er ist ein geborner vornehmer Mann, was dem man sich aber nicht abgeschlossen, sondern angezogen fühlt, so spricht Jedermann, der die Ehre hatte, ihm nahe zu kommen. Abends war großes Festconcert unter Lachner's Leitung, dem Festprogramme gemäß, das ich schon mittheilte, sollte der Prolog das Festconcert beginnen, was er auch vorgezogen haben würde, aber es geschah anders. Auch war der Prolog nicht von Stelzhamer, welcher es uns nur nicht bekannten Gründen abgelehnt hatte, sondern er war — — doch theile ich denselben lieber gleich ganz sammt seinen Ueberschriften mit:

Prolog

zur

Feier des Mozartfestes in Salzburg

am 4. September 1842

verfaßt von

Eduard Anschütz,

gesprochen von

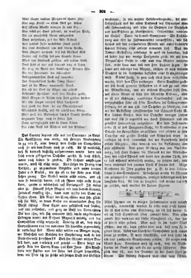
Heinrich Anschütz,

k. k. Hofschauspieler.

In magnis et voluisse sat est.

Willkommen Alle, die herbeigeströmt
Von nah und fern aus ihrer Heimath Räumen!
Im Namen dieser schönen Alpenstadte
Heiß' ich willkommen Euch — ein Fremdling selber —
Die fremden Gäste — — Doch Ihr seyd nicht fremd!
Denn wie die Losung in der Herzenswege
Des Maurerbundes Schimmer lebet unter uns
So schallt ein Ruf aus Eurem Munde euch;
Der schnell bekundet, daß sich all erkannt.
Und dieser heißt Mozart! — Wie ein reicher Klang,
An Gestalt noch wird was der Mensch vermag,
Wenn er sich aufschwingt aus dem Erdenstande.
Der Schöpfer nennt er fürst Harmonien,
Der Zauberer, der oft des Lebens Last
Und Sorgen hebt in himmelvollen Stunden
Und leiser übt heut, wie nie zuvor,
Der Wiederhall in unser froher Brust
Die wir vereint an jener Stätte weilen
Wo einst des Meisters hehre Wiege stand
Zuerst stammt der Funke, den Er in sich trug
Von oben her, aus Bild uns dichtend quelle
Wären der Ort, da Jahr geboren, suche
Die Gärten an, aus reichem Liebesbrand
Hier wie auf heiterm entzückenden Thale
Der Berge Kranz sich majestätisch hebt
Aufsteigend in des Himmels dunkle Bläue
Hier mag wohl des Knaben reger Geist
Im Spiele großer Bilderschau genährt,
Sich lieblich Schönes und Erhabnes erschaut.
Nun laßt uns auf den Boden, den Noten
Und Kunst geweiht — wir's wohl Blüthen pflanz —
Mit ernstem Sinn und Ehrfurcht uns betreten
Doch ist's ein freudig Fest, das wir begehen
Geistig ward endlich eine Ehrenschuld
Auf uns vererbt, noch aus der Väter Zeit

h.



Nicht länger wahren Mozarts theure Züge
Wie engt Kreise — Allem Volk zu Schau'n
Auf offenem Markte zeugen sie aus Erz
Von würd'ger Hand geformt, an keusch'gen Blick.
Als im prophetisch Ahnen ausgesprochen
Dann aufgerichtet, geht der Welt Besuch
Von tausend Jahr verschollen Stadt zurück
Wie einst Kunstwerk kam aus seinem Grab,
Dem jüngern weichend fiel des Meisters Bild
Fortan auf Auftisch heil zum Gesande Strome
Wird dem Verdienst gebühret mit vollem Recht
Dort steht es nun und tausend mag es sehen
So sing ein Stein von Salzburg's Mauern hin,
Die vor Jahrhundert der Kunstpalast
Gefangenschaft blieb auf immerdar
Des Doppeladlers starker Fittig schwenkt
Und ob der Menge tausendvoll Brust
Als ob der Gott im Glanze uns entstieg
Bekennend schwebend nach dem Neuen weiß,
Wird Mozarts Name doch stets gefeiert bleiben
Wie alle Herzen warmes Blut durchwallt
Und gleich der Sonn' die am Himmelsraum
Unendlich strahlt, mit ihr erlisch im Glanz
Wird noch sein Sehnen durch's Dunkel strahlen
Vergangener Tage noch in später Zeit
Denn unvergänglich lebt in seinen Tönen
Der reine Geist des Wahren und des Schönen!

Das Concert begann also mit der Ouverture zu Titus. Die Ausführung war exakt, mit strenger Beobachtung [illegible], aber sowohl dem Geiste der Composition nach so wie dem Tempo nach zu rasch. Es ist natürlich, daß sie dennoch beifällig aufgenommen wurde, denn wie [illegible] einem glänzenden Orchester wachst sie doch Effekt, wenn auch keinen so großen. Ob Lachner applaudirt wurde, weiß ich nicht mehr. Nun folgte der Prolog von Tauschütz, zu allgemeinem Entzücken und unter lautem Jubel und Beifall, der ihn oft in der Rede zum Stocken zwang. Der Beifall wollte nicht enden, und ich war so berauscht davon, daß ich Ihnen nicht mehr sagen kann, wurde er wiederholt auf Verlangen? Ich meine aber ja. Hierauf folgte Mozart mit dem D-moll-Concert. Jubelnd empfing ihn, denn man wollte den Vater im Sohne ehren. Die Wahl der Composition war sehr glücklich für Alle, in deren Busen ein warmschlagendes Herz für Musik schlägt. Sein Spiel war gefühlvoll und sauber, rein und vollendet, und ganz im Geist der Composition. Die von ihm, wie sich erwarten ließ, dazu angebrachten Cadenzen waren des Sohnes Mozart's würdig und der Composition völlig angepaßt. Traurig ist es, daß diese Compositionen von den modernen Machwerken gegenwärtig so verdrängt sind. Wann wird wieder ein Morgen tagen, wo Wahrheit und Reichthum der Empfindung auch in der Kunstwelt herrschen?? Daß Herr Mozart reichen Beifall fand, war natürlich und gerecht — Dann folgte die große Arie der Donna Anna aus Don Juan. Die Künstlerin war sichtbar von der Feier des Tages hingerissen, denn sie [illegible] sie solche mit solcher Tiefe des Gefühls vortragen, ja mit wahrer Selbstverläugnung, bei aller Leidenschaft und bei allem Ausdruck des Schmerzes ohne alle Uebertreibung und ohne die Grenzen der Wahrheit und des Schönen zu überschreiten. Stürmischer verdienter Beifall. Dann die G-moll-Symphonie. Die Ausführung war hier im Zusammenspiel vortrefflich, wie sich solches mit den vorhandenen Mitteln und unter Lachner's sicherer Leitung nicht anders erwarten ließ. Was die Tempo-Auffassung anbelangt, so muß ich bemerken, daß es leider jetzt nur wenige Dirigenten giebt, die mit dem Mozart'schen Geiste so recht aus dem Grunde vertraut sind, nicht kann man das von Hrn. Lachner sagen. Er kennt und würdigt den Mozart, obschon er nach meinem Erachten in die Feinheiten desselben nicht so einzudringen weiß. Vieles Zarte, so zart auch alles Zarte ausgeführt wurde, blieb dem Ohre verborgen. Seine Direktion zeichnet sich durch genaues Festhalten an [illegible] und [illegible] aus, aber die Mittelfarben, um ein tieferes Eingehen fehlt ihm, mit einem Worte es fehlt ihm ästhetische Bildung, aber er ist ein tüchtiger, routinirter Capellmeister, und am vorzüglichsten finde ich seine Direktion bei Gesangscompositionen, wo es nur gilt das Orchester zu bändigen, und wo die Auffassung gewissermaßen des Sängers Sache ist. Bei solchen Sachen trete das Orchester weniger hervor und muß sich so eigentlich nur durch Discretion und ein gewisses Unterordnen auszeichnen. Bei dem Instrumentalen ist es des Dirigenten Sache, die Ausübenden in den Schacht der Composition einzuführen, und obschon er sein Orchester mit großer Umsicht und Sicherheit leitet, so [illegible] sich doch namentlich bei der Symphonie dieses tiefere Eingehen, aber dennoch war die Aufführung eine sehr effektvolle. Von guter Wirkung war jene Veränderung, daß Herr Lachner die Menuett bei der Wiederholung des ersten Theils und dann den zweiten Theil, wie er das erstemal wiederholt wurde, pp spielen ließ, und dann nochmals den zweiten Theil ff spielen ließ. Wozu Beethoven die Idee gegeben hat, z. B. in dem Scherzo seiner A-dur-Symphonie. Ueberhaupt wurde die Menuett am gelungensten vorgetragen, weniger befriedigte mich der langsame Satz. Er war zu langsam und wurde dadurch zu gedehnt, auch wurden die kleinen Figuren

etc.

Diese Figuren von den einzelnen Instrumenten nicht deutlich gemacht, namentlich wurden sie nicht recht ernst betont. Es ist dies leider eine Erfahrung, die ich fast immer so oft ich diese Symphonie hörte gemacht habe. Wer nicht gerade sehr vertraut mit dieser Symphonie ist, dem hat es jedenfalls nicht gefallen. Man muß so für dieses Werk glühen, wie ich, dann gehört aber auch, daß man sie so genau kennt. Ueber den Werth der Composition noch etwas sagen zu wollen, ist wohl überflüssig, und doch habe ich als eine genügende Beurtheilung gelesen. Es möchte auch schwer sein. Erwähnen muß ich noch, daß die Waldhörner im Finale [illegible] und [illegible] ein wenig schleppten. Entzückt war ich, mit der Partitur in der Hand sitzen zu können. Die Leitung Lachners war eine recht schöne,

zartische. Zweite Abtheilung: Baß-Arie aus Figaro. Hr. Staudigl, der sie sang, und den ich schon oft darin bewunderte, war leider sehr leidend und es gehört unter solchen Umständen wirklich einige Resignation dazu, um zu singen. Darum mag ich mich auch nicht über ihn aussprechen. 7) Quintett aus Cosi fan tutte, Mad. Hasselt-Barth, Dem. Mehner mit einer schönen Altstimme, Hr. Diez und Hr. Reisinger. Die Aufführung wurde eine ganz vollendete, so schön als ich's nie gehört, und die Wirkung eine außerordentliche. Die Perle des Quintetts war Mad. Hasselt-Barth, aber alle standen ihr ebenbürtig zur Seite. 8) Adagio aus einem Quintett-Quartett von Mozart, auf dem Violoncell gespielt von Hrn. Menter aus München, dessen gediegenes edles Spiel allgemein entzückte. Er war von der Composition durchdrungen und durchdrang alle Gemüther. 9) Arie aus der Zauberflöte „dies Bildniß rc.“, Hr. Diez. Hr. Diez ist sonst ein Meister Mozartscher Compositionen, diesmal schien seine Auffassung gereizt oder nicht, wenigstens nicht in dem Grade, wie sonst. Verzierungen bei solchen Werken, sind sie auch noch so unbedeutend, müssen wir aber doch rügen. 10) Terzett aus Cosi fan tutte. In großer Vollendung gesungen. 11) Chor Tigrane dolorosa. Ich hoffe, dieser herrliche Chor ist unter dem Titel hinreichend bekannt sonst empfehlen wir ihn allen Freunden classischer Musik aufs inständigste. Es war ein herrlicher Schluß. Er ist im Händelschen Geiste geschaffen und ich möchte sagen, Mozart und Händel boten sich dabei die Hand gereicht. Die Aufführung war brav, obschon Sopran und Alt, namentlich letzter in keinem richtigen Verhältniß zu den Männerstimmen stand, so hat doch die Aufführung einen bedeutenden Effekt gemacht. Orchester ging sehr gut, kräftig und sicher, überhaupt fühlte man die sichere Hand des Dirigenten. Nach dem Concerte Fackelzug um die Mozarts-Statue, welche von den Fackeln eingeschlossen wurde. In der Mitte dicht an der Statue spielte die Musikbande des Regiments Großherzog von Baden Mozarts Don Juan-Ouvertüre, was zu dem Fackeln einen wirklich schauerlichen Effekt hervorbrachte. Am Schlusse formirten die Fackelträger auf sehr gewandte Weise ein M, auch wurde ein Lied, gedichtet von dem Erzbischof Pyrker, componirt von Neukomm, abgesungen. Es ist ein Volkslied. Ich werde es Ihnen schicken, sobald ich es bekomme. Ein Schloß machte ein bengalisches Feuer. Von da ging der Zug unter Sang und Klang unter verunglimpften Mozart schen Melodien nach Mozarts Geburtshause, welches auf ganz sonderbare Weise beleuchtet war. Mozarts Name glänzte unter Brillant-Feuer. Auch hier sang man sofort Pyrkersche Volkslied, welches Neukomm componirt haben soll. Damit der erste große Tag. Der zweite brachte in der Frühe unter Neukomms Direktion und Requiem. Solosänger: Mad. Hasselt-Barth, Ichnitzel, Herren Diez und Staudigl. Die übrige Besetzung vom Orchester- und Sänger-Personale war wohl dieselbe, wie Tags zuvor. Die Aufführung war nur recht gute, jedoch keine solche, wie sie die Festfeier hätte fordern können. Jedenfalls kam sie der Concert-Aufführung vom vorigen Tage nicht gleich. Es bleibt mir jedoch hier zu erwähnen, daß Hr. Neukomm sich den Fuß verrenkt hatte, und seit acht Tagen bettlägerig gewesen war, und somit auf die Proben nicht die erforderliche Zeit hatte verwenden können. Nicht ohne Rüge kann ich sagen, daß Hr. Neukomm bei dem tuba mirum statt der Posaunen und Fagotts sich eines, ich glaube Alt-Hornes, oder wie das Instrument heißen mag, bediente, wodurch eine der Mozartschen Dichtung fremdartige Wirkung hervorkam, die sich durchaus nicht mit dem Charakter des Tonstücks verträgt. Wie kann ein solcher Meister einen solchen Verstoß machen? — Dazu kam, daß auch der Bläser einmal herausfiel. Wer kennt da nicht die zauberhafte Wirkung des Fagotts. In einem Berling'schen Requiem gestattet ich ihm solches gerne, aber im Mozart'schen nimmermehr. Das ist eine Versündigung. Im Ganzen genommen, ging es aber recht gut, und auch der Solosänger bezeugte Mozart den gebührenden Respekt bis auf einige Kleinigkeiten von Doppelschlägen. Abends zweites Festconcert unter Pott's Direktion. Begann: Mozarts Jubelouvertüre. Ging so, wie sie nie gehört. Das war einmal ein rechtes Thema, so hörte ich Jedermann sagen. — Ein Beifallssturm lohnte die Ausübenden. Da auf vieles Begehren Wiederholung des Prologs. Bläser und Spieler wetteiferten, auch der Posaunen muß ich dabei höchst lobend erwähnen. Zweite Arie aus der Entführung, mit obligater Violine, Flöte, Oboe und Violoncell. Mad. Hasselt-Barth. Das Programm sagt aus Lähren. Die Arie gelang so gut, daß sie wiederholt werden mußte, so brillant und in dieser Hinsicht geistvoll Mad. Hasselt auch sang, so muß ich doch gegen einen so geschmacklosen Schluß mich entschieden tadelnd aussprechen, indem Mad. H. den letzten Ton der Arie mit dem $\overline{\overline{c}}$ endigte, und welcher Ton zu einem Kiks wurde, indem er überschlug, dergleichen geschah es bei der Wiederholung. Selbst wenn es noch so gut gelungen, so ist solches unpassend und geschmacklos. Diese Effekthascherei für eine so große Künstlerin ist schmachvoll und muß, wenn es auch nicht bei einem so hohen Feste erwähnt, doch gerügt werden. Dergleichen ekelt ein gebildetes Gemüth an. Was soll solche Seiltänzerei? Der Beifall von Obligaten wiederhallt stürmisch und im Uebrigen auch für Alle wohl sehr verdient. Pott's Spielmeister lieng ... in dem großen Preis. Noch der Ouvertüre muß ich noch erwähnen, wurde auf Begehren, von Anschütz nachmals der Prolog wiederholt. Bevor er begann, bemerkte er sehr richtig, es sey solches eigentlich nicht wohl passend, indem solcher unmöglich stets noch dieselbe Wirkung hervorbringen könne, und man hörte neben wieder stürmischem Beifall die Worte im Publikum „Sehr richtig. Ist wahr!“ So laut auch der Beifall war, so hatte sein feiner Takt richtig prophezeihet. 3) Octett, bekannt als C-moll-Quintett für zwei Violinen, zwei Alt und Violoncell. Es wurde brav gespielt, aber ich kann es nicht läugnen, es ließ mich kalt im Vergleich zu jener Wirkung als Quintett, es erschien mir dagegen verarmt, so wie es auch verändert worden ist. 4) Baß-Arie mit obligatem Contra-Baß. Staudigl's Unwohlseyn machte sich heute durch unreines Singen noch bemerklicher und seine

faßt die freie Entwickelung des Meisterstückes des Aug. Müller. Es soll eine für den Contrabaß fürchterlich schwere Partie seyn, die Hr. M. aber vollkommen und über alle Erwartung löste. 5) Duett wurde von Beiden trefflich vorgetragen und erhielt, wie die vorhergehende Nummer, reichen Beifallsjubel. 6) Tenor-Arie, ebenfalls schön und innig gesungen. Hr. Dietz. Darauf 7) Chor aus derselben Oper, der durch seinen ausgelassenen Frohsinn und Jubel, so wie durch die sowohl gelungene Ausführung stürmisch applaudirt wurde. 8) Baß-Arie mit Chor aus der Zauberflöte „Isis und Osiris" bildeten einen seltsamen Gegensatz und verdrängten so recht eigentlich die weiland Sphäre Mozarts. Diese sang Herr Staudigl am heutigen Abend am besten und der Chor ebenfalls vortrefflich und erntete reichen Beifall. Die Wahl [illegible] war unglücklich getroffen und sie verfehlte ihren Zweck und Wirkung nicht. Zweite Abtheilung. Romanze aus Figaro in B-dur

Leider muß ich nun noch bitteres Klagelied über [illegible] schreiben und [illegible] Vortragsweise der fast großen Künstlerin wieder erheben, und hätte Lust, sie dringend aufzufordern, ihren großen Namen als Künstlerin durch Ergänzung solcher [illegible] Vortragsweisen nicht zu [illegible]. Es war mir schmerzlich. Bald machte sie aus ½ Takt ¼, bald aus ⅓ Takt [illegible], kurz es ist unmöglich, und diese Verzierungen, ich möchte sagen Verunzierungen! Gott behüte uns vor solchem Geschmack. Natürlich fand sie doch ihr Publikum, welches gehörig oder besser [illegible] applaudirte. Ja, Mad. Hasselt, so dachte ich, mich wundert's, daß der himmlische Capellmeister nicht so einige seiner Teufel aus Don Juan schickt, um sie zur Vernunft zu bringen. 10) Terzett aus der Zauberflöte. Ging besser, was wohl nur aus Versehen geschah, und dem ganzen Publikum nicht bemerklich wurde. Mad. Hasselt setzte nicht richtig ein, aber das Orchester folgte gleich auf einen Wink des Dirigenten und Niemand ahnte einen Fehler, der nicht genau damit vertraut ist. Baß-Arie, Aus diesen heiligen Hallen. Nach Staudigl vorzutragen die Arie durch eine Menge unpassender Schnörkel und Läufe, und sang sie nicht Larghetto, wie sie bezeichnet ist, sondern molto [illegible] Adagio und molto [illegible]. Ueber das Uebrige dürfte mir Ihr keinen Vorwurf machen, da daran seine Erklärung Schuld war, aber wohl über den Mangel an Pietät und die Geschmacklosigkeit. Diese hehre, tiefempfundene Arie zu verunzieren! Wohin führt die Eitelkeit unserer Sänger! Doppelt tadelhaft für einen Mann mit solchem Talent. Den Schluß machte die C-dur-Symphonie, welche über alle Anforderungen und Erwartungen alle Welt zum Entzücken und zum stürmischen Beifall, der durch jede Nummer nicht enden wollte, hinriß. Der Dirigent Pott mußte mehrmals wieder hervortreten, denn das Publikum hörte nicht auf zu applaudiren. Das Orchester spielte aber wirklich auch göttlich schön. Es war der Höhepunkt der ganzen Musikfeier. Nach dem Requiem wurde ein Lied von ihnen mit unbekannten Grenzzeichen gemacht, welches wirklich sein und ohne alle Wirkung war. Mozart hat nämlich kein Lieder geschrieben.

Feuilleton.

Ueber den Geschmack.

Von [illegible]

Man kann nirgends eher an den Geschmack denken, als man die dazu gehörigen Mittel hat; also auch in der Musik nicht eher, bis man die wesentlichen Fertigkeiten erlangt hat. Die erste und unerläßliche Forderung des Geschmackes aber ist die Reinheit; also muß des Künstlers Streben hauptsächlich auch darauf gerichtet seyn. Je mehr er sich dieser nähert, um so reicher wird er an Kenntnissen und Mitteln werden, und wenn er die Reinheit des Herzens vor allen andern sucht, um so mehr wird es ihm mit der Reinheit in allen andern Dingen gelingen. Nur das Herz, welches vom Eigendünkel rein ist, kann den ruhigen Fleiß und die rechte Mühe anwenden, das zu erlangen, was Gott und den Menschen angenehm ist. So wie der Stolz der Feind aller Geselligkeit ist, so ist er auch der Feind aller Tugenden und aller wahren Kunst. Unter den Kunstjüngern sind es gewöhnlich die bescheidensten, bei welchen man am meisten für die Zukunft hoffen kann, aus welchen unter den Arbeiten einer Lehrzeit [illegible] sich für die schwerste [illegible] oder [illegible] — sich in Schulen des Eigendünkels zu entfernen. Auf einem solchen gereinigten Boden kann dann ein großer Bau mit [illegible] aufgeführt werden. — Soll die Musik, wie jede Kunst, eine wahrhafte Herrscherin des Menschengeschlechtes seyn, so muß sie auf dem Fundamente der Wahrheit und Gerechtigkeit beruhen. Wie wollte sie sonst sich erheben?

Es lindert aber die Tonkunst, wenn sie nichts als ein [illegible] Spiel und eine klingende Schelle seyn will. Am Ende ist es doch nur das Herz, welches über die Herzen den Sieg davonträgt; und je edler das bessere Herz ist, um so größer ist der Sieg.

Wie leicht kommt es [illegible] bei einem edlen Herzen mit jedem hohen Gefühlen zu leben, welche es durchschauet!

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. — Verlag und Druck: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.





Vierter Jahrgang. **Nr. 39.** 29. September 1842.

Franz Liszt

von

L. Rellstab

(Schluß.)

Die nächsten Schritte auf derselben waren nicht ohne bitterste Kämpfe. Er hatte sich die Liebe eines jungen geistvollen Mädchens gewonnen, das zugleich Rang und Reichthum besaß. Selbst in Frankreich schienen jene Vorurtheile, oder besser jene äußerlichen, aus erhern Stoff geborenen Lebensansichten durch die Ströme der Revolutionen noch nicht ganz entwurzelt zu seyn, welche den höchsten geistigen Adel gegenüber ihre materielle Macht geltend zu machen streben. Die Hand des Mädchens war der Verbindung entgegen. Liszt unterlag mit einem edleren Stolz als der Adelstolz. Doch der Schmerz wirkte mit zerstörender Macht auf sein leidenschaftlich glühendes Herz. Er hatte einen strengen Kampf des Geistes zu bestehen, der ihn von einer mit feurigster Kraft ergriffenen künstlerischen Thätigkeit nach den verschiedenen Richtungen (er übte, componirte, gab Unterricht) plötzlich wieder entfernte, und ihn jenen mystisch düstern Regionen zuführte, die ihn schon einmal umfangen hatten. In der stärker ausgewachsenen Natur war der zweite kritische Prozeß ungleich heftiger als der erste. Er begrub sich in anachoretische Betrachtungen und Studien, verbannte seine Kunst, wollte ihr wenigstens keine Art der weltlichen Beziehungen gewähren, verschloß sich mit seinen Büchern, vermied jeden Umgang. Seine Mutter selbst sah er Stunden lang nur bei Tisch, und saß ihr auch dort schweigsam gegenüber. Das Gebet war seines Herzens einziger Trost. Doch trieb ihn zugleich ein forschender Drang nach Wahrheit, sich aus diesen Zuständen emporzukämpfen. Er las unermeßlich viel in dieser Zeit, und suchte sich auch durch philosophische Schriften Klarheit über die Zweifel, die ihn quälten zu verschaffen. Außer den alten Erbauungsbüchern für diese Zustände, wählte er ihre Gegensätze Voltaire, Rousseau, Schelling. Und in der That war es endlich die Macht des Geistes, die die Befreiung desselben heilte. Vielleicht hat auch eine körperliche Krisis die der Seele beschleunigt. Genug er kehrte nach der langen Abirrung in das Gebiet der Träume, Ahnungen, Hoffnungen auf den festen Boden der Wirklichkeit, an das lebendige Reich der Kunst und des Lebens zurück, und ergriff es auch von seiner sinnlichen Seite. Doch ist, was in dieser Beziehung in mehreren Biographien über ihn gesagt wird, daß er sich in einen Taumel und Strudel äußerlicher Genüsse stürzte und versenkte, eine völlig unwahre und unwürdige Interpretation seiner veränderten Richtung, die er einfach, aber aufs entschiedenste zurückweist. Die geistigen Mächte fielen und trugen ihn auch jetzt fortwährend, und richteten seinen Drang auf andere Ziele. Er fühlte, daß er jetzt in der vollendeten Reife des Körpers und der ausgewachsenen Kraft des Geistes nicht in dem Verhältniß bedeutend dastand, wie er als Knabe in die Welt getreten war. Er empfand es als die ihm durch den früh, aus Wunderbare reichenden Glanz seiner Jugenderfolge auferlegte Verpflichtung, dieser Verkündigung seines Künstlerthums durch die That zu entsprechen.

Ich wollte mich, sagte er, reifer und stärker, nicht mit Geringerem begnügen, als dem Knaben geworden war; ich war (schrieb er) das zoll prodige gewesen; ich fühlte den Beruf, die Verpflichtung gegen mich selbst, auch das grand prodige zu werden! —

Nach diesem Ziel gingen alle seine Bestrebungen. Er übte, wenn gleich mehr rhapsodisch, doch mit gewaltiger Beharrlichkeit, er componirte viel nach verschiedensten Richtungen je nachdem seine geistigen Zustände ihm die Farbe gaben; seine äußere Lebensstellung behauptete er durch Unterricht, zu dem er das ausgezeichnetste Talent und einen viel größeren Hang besitzt, als man seiner feurigen künstlerischen Natur nach vermuthen sollte. Ueberhaupt ist auch seine Wissenschaft das Fortgesetzte eine mit vollstem Bewußtsein begründete, und er hat Kenntniß von Allem genommen, was in dieser Beziehung Wichtiges in der musikalischen Welt geschehen ist.

Die geistigen Ereignisse mußten ihn in dieser Aufregung ergreifender Triebe und schaffender Kräfte mit besonderer Gewalt erfassen. So die Julius-Revolution, welche in diese Periode seines Lebens fiel, und ihn mit der aufwallendsten Begeisterung erfüllte. Indessen hatte er sich von ihrem Ergebnisse andere Hoffnungen gemacht, und gehörte in dieser Beziehung ganz der Jugend Frankreichs an. Deshalb gab er auch die künstlerischen Entwürfe auf, die er in der ersten Begeisterung für dieses weltgeschichtliche Ereigniß gefaßt hatte. Er wollte eine „Sinfonie

révolutionnaire" schreiben, deren Thema er aus einem Hussitenliede, einem evangelischen Choral, und der Marseillaise zusammengesetzt habe, es war im Ganzen mehr ein Gedanke des vorschwebenden Reformwerks, den er hatte ausdrücken, und so dem geschichtlichen Moment gewissermaßen musikalisch versinnlichen wollen. Die politische Wendung, welche die Ereignisse nahmen, führte ihn jedoch von diesem Vorsatze wieder ab.

Der St. Simonismus, der damals Kriegen und Mühen trieb, ergriff ihn gleichfalls mit steigender Kraft. Doch waren es mehr dessen erste Grundanschauungen, als seine späteren ausartenden Formen, die ihn anzogen. Den leitenden, Herz und Geist gleich ehrenden Gedanken desselben, die menschliche Gesellschaft nur auf friedlichen (oder friedfertigen wie Liszt sich schön ausdrückte) Grundlagen zu erbauen, und nur drei wesentliche Unterschiede (eine Art geistigen Dreifaltigkeit) in der Thätigkeit zur Erhaltung des Ganzen anzuerkennen, die wissenschaftliche, künstlerische und industrielle, dagegen alle anderen Schranken und Unterscheidungen aufzuheben, diese Grundsätze des Systems waren es, welche ihm die warme Theilnahme dafür abgewann. Sobald als in der Ausführung der Gedanken davon abgewichen wurde, und sich ebenso unhaltbare Formen aus der falsch verstandenen Anwendung jener Grundsätze entwickelten, trennte er sich alsbald völlig davon ab. — —

Diese Lebensperiode dauerte bis zum Jahre 1533. Das folgende Jahr wurde durch ein Privatereigniß von entscheidender Bedeutsamkeit für den Künstler. Er knüpfte, umgeben von [illegible] Umständen eine innige Verbindung des Herzens an, das Nähere darüber gehört nicht für die Öffentlichkeit. Im Gefolge dieses Verhältnisses lag es jedoch, daß er Paris auf längere Zeit verließ, und zunächst nach der Schweiz, später nach Italien ging. Diese Zeit hat ihm besonders reiche künstlerische Früchte getragen, durch eine Reihe selbstständiger Compositionen, die er noch nicht alle, ja noch nicht einmal sämmtlich geordnet aufgeschrieben hat. Einen Theil derselben hat er jedoch in einem mehrere Bände starken Werk gesammelt, welchem er die, eben schön gewählte Bezeichnung [illegible] gegeben hat. Von dem, was er aus diesem Hefte in die Welt sendet, wird vorzüglich seine Bedeutung als Componist gewürdigt werden können. Die besten Proben daraus, die er in seinem Concert gegeben, lassen ungemein Schönes hoffen. —

An Ereignissen ist das Leben des Künstlers von dieser Zeit an, fast durchaus ein öffentliches geworden. Der außerordentliche Grad der Kunst, den er erreicht hat, bereitet ihm überall glänzende Erfolge, von denen, welche er vor unsern Augen errungen. Paris, Italien, England, vor allem aber sein Vaterland Ungarn und unser deutsches Vaterland, waren die lebendigen Zeugen davon. Am glänzendsten zu wahrhaft rührend waren dieselben in Ungarn, wo der Enthusiasmus, den der Künstler erregte, sich mit dem Stolz auf den berühmten Landesgenossen und dem Dank für die reichsten Gaben der Wohlthätigkeit verband, die Liszt nach dem beispiellosen Unglück, welches die Donauüberschwemmungen verursacht hatten, durch Concerte, die er, im Fluge von Italien nach Wien eilend, in dieser Kaiserstadt gab, spendete. In diesem Verband dreier mächtiger Elemente der Begeisterung und Verehrung geschah es, daß ihm, da er zum Ehrenbürger zweier ungarischen Städte ernannt war, von den Großen des Landes, auf dem Theater zu Pesth, unter dem Zujauchzen der Menge, auch ein Ehrensäbel überreicht wurde, mit der Bitte, [illegible] Ritters die ungarische Nationalsitte zu bewahren. Denn der Säbel ist in Ungarn das nationelle Zeichen des freien Männerrechtes *).

In ähnlich großartiger, wahrhaft königlicher Weise wurde Liszt am Rhein gefeiert, wo er sich durch seine Concerte für Beethoven's Denkmal, für den Ausbau des Cölnischen Doms und einen längern Aufenthalt in den rheinischen Städten, so wie auf der Insel Nonnenwerth, eine zweite Heimath, ein Bürgerrecht des Herzens und des Geistes erworben hat. Am 22. August des Jahres 1841 wurde ihm dort ein Triumph eigenthümlichster und glänzendster Art: indem die Cölner Liedertafel ihn von der Insel her durch ein prachtvoll mit Flaggen oder Guirlanden geschmücktes, mit Böllern versehenes Dampfschiff nach Cöln abholte und ihm so einen künstlerischen Einzug und Triumphzug bereitete, wie ihn die Wellen des Rheins vielleicht noch niemals zurückgespiegelt haben. —

Was hier in unserem Vaterlande geschehen, wie die Begeisterung für seine außerordentliche Erscheinung sich auch hier zu einer wahrhaft volksthümlichen gestaltet hat, das haben wir schon durch die Berichte über die Ereignisse, wenn auch nur, im Verhältniß zu den Thatsachen, in ganz flüchtigen Umrissen, geschildert.

Es bleibt uns nur noch ein Blick auf die Richtung seiner äußeren künstlerischen und geistigen Laufbahn und ihre Eigenthümlichkeiten, wie sie sich bis jetzt gestaltet hat, zu thun übrig. Da wir die Natur derselben schon einmal darzustellen und zu erklären versucht, so wollen wir uns jetzt noch hierbei mehr an Thatsachen halten. Wir halten es für anziehend, dabei auf eine Jugend-Anekdote zurückzugehen, deren Bestätigung und nähere Darstellung wir aus des Künstlers eigenem Munde empfangen.

Die Gall'sche Schädellehre hat ihre vielfachen Gegner gefunden, doch bisweilen treten auch die auffallendsten Beispiele ihrer Bestätigung ein. Auch Liszt hatte im fünfzehnten Jahre zu einem Beleg derselben Anlaß gegeben. Man führte ihn in London zu dem berühmten Phrenologen Deville, stellte ihn als einen Knaben vor, der zu nichts zu gebrauchen sey, zu nichts Geschick zeige, und bat den Gelehrten, durch Untersuchung seines Schädels vielleicht irgend eine Richtung zu ermitteln, in der man einige Hoffnungen für seine Entwickelung setzen könne. Deville betastete den Kopf des Knaben und sagte, lebhaft getroffen, auf der Stelle: „Haben sie schon Musik mit ihm versucht? Ich würde entschieden dazu rathen!"

---

*) Binnen Kurzem werden Briefe, die ein Freund Liszt's über dessen Aufenthalt in Ungarn herausgiebt, eine nähere Schilderung dieser Vorgänge enthalten. —

Man stellt sich leicht den freudigen Eindruck, den dieses Urtheil auf alle Anwesenden machte, vor.

Vielleicht hätte Dralle bei ferneren Untersuchungen noch andere gewichtvolle Aussprüche thun können, denn sind gleich die übrigen geistigen Anlagen Liszt's nicht so entschieden zur That geworden, so gehören sie nichts desto weniger, an sich wie im Grade, zu den außerordentlichen. Sie haben ihn den wunderbaren Weg geführt, auf dem wir ihn begleiteten. Wird aber der Glanz dieser seltensten Erscheinung auch eine zündende Wirkung zur Folge haben? Verbindet sich mit dem strahlenden Licht ein tieferes Feuer, eine innere, nachhaltige, produktive Wärme? Lassen wir für jetzt diese Frage ungelöst, und betrachten wir, was da ist.

Liszt steht auf dem höchsten Gipfel der Virtuosität, er hat das mechanische Leben derselben in einem Grade vergeistigt, wie vor ihm Keiner. Einen bedeutenden Anstoß dazu gab ihm Paganini's Erscheinung, die in einem nicht zu schildernden Grade auf ihn wirkte. In einem so lebendig als tief gedachten Aufsatze in der Revue musicale, „Paganini à propos de sa mort", der für die Erkenntniß der geistig-künstlerischen Bestrebungen Liszt's von entscheidender Wichtigkeit ist, hat er seine Ansicht über diesen Künstler und die Art, wie man der Erbe seines Ruhmes werden könne, in bestimmtester Fassung ausgesprochen. Wir entnehmen demselben die nachfolgende Stelle *)

„Ich nehme keinen Anstand, zu sagen, eine Erscheinung, wie die von Paganini, wird sich nicht wiederholen können" — — — — — — „doch es sind andere Wege, auf denen es möglich ist, einen gleichen Ruhm und eine höhere Macht zu erreichen."

„Die Kunst zu betrachten nicht als ein sicheres Mittel, zu egoistischen Vortheilen zu gelangen, zu einer unfruchtbaren Berühmtheit, sondern als eine sympathische Gewalt, welche die Menschen einander näher bringt und vereinigt, sein Leben zu jener hohen Würde zu erheben deren Ideal das Talent ist, den Künstlern begreiflich machen, was sie seyn können und müssen, die öffentliche Meinung durch das Uebergewicht einer edlen Lebensweise zu beherrschen — dies ist die Aufgabe, die sich ein Künstler stellen muß, welcher sich stark genug fühlt, auf das Erbtheil Paganini's Anspruch zu machen."

„Diese Aufgabe ist schwer, allein sie ist nicht durchaus unmöglich. Allen Edelbestrebungen (ambitions) stehen heutzutage breite Wege offen, ein Jeder, der seine Kunst einer Ueberzeugung oder Gesinnung weiht, darf sich eines sympathischen Verständnisses versichert halten. Jedermann ahnt eine neue Gestaltung der politischen Zustände der Gesellschaft. Ohne die Bedeutung des Künstlers in den fernsten Umbildungen zu übertreiben, ohne in pomphaften Ausdrücken, wie man es so oft gethan hat, seine Mission und sein Apostelamt zu verkündigen, glauben wir, daß auch ihm in den Anordnungen der Vorsehung seine Stelle angewiesen ist, daß auch er berufen ist, für seinen Theil an einer bauerhaften und sittlichen Schöpfung mitzuarbeiten."

„Möge daher der zukünftige Künstler — und zwar von ganzem Herzen — auf jene egoistische und eitle Rolle Verzicht leisten, in welcher, wie glaubt es, Paganini ein letztes und berühmtes Beispiel war, möge er seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich sehen, möge ihm die Virtuosität ein Mittel, nicht ein letzter Zweck seyn; möge er sich darauf erinnern, daß, wie ein alter Wahlspruch sagte: Der Adel verpflichtet (noblesse oblige), eben so sehr und mit noch mehr Recht wir heutzutage sagen können: „Das Genie verpflichtet."

— — Wir dürfen dies wohl für eine Darlegung der inneren Gelübde nehmen, mit denen Liszt an seine Lebensaufgabe gegangen ist. Wer vermöchte ihm eine würdigere Auffassung derselben, insofern sie sich mit den sittlichen Gebräuchen und Aufgaben des Lebens verbindet, entgegenzusetzen?

Doch ob sie in künstlerischer Beziehung die höchste ist, die er sich stellen kann, ob ihm zu einer höheren den Beruf und die Kraft gegeben, das ist eine zweite Frage. Uns dünkt, wie wir schon vielfach ausgedrückt, der eigentliche Gährungsprozeß seines Innern noch nicht beendet, denn die Natur eines solchen Geistes bildet sich nicht so plötzlich und schnell zu ihrer Vollendung aus, wie die geringeren Ordnung. Er ringt noch auf dem stürmenden Meer der Leidenschaften, er ist ein durchbrechender Strom, der sein eigentliches Bett noch sucht. Mehr als das, was er selbst uns giebt, und was mannigfachster Deutung fähig ist, spricht uns dafür, was er als das Höchste schätzt und liebt.

Wir wollen hier nicht sowohl der einigen, durch die Anerkennung der Welt auf die Gipfel der Kunst gestellten Genien gedenken, obwohl es immer ein bedeutungsvolles Zeichen ist, daß er Beethoven die höchste Stelle unter diesen angewiesen scheint, sondern wie wenden uns mehr zu Einzelnen, mit denen er gelebt, gestrebt, sich entwickelt. In der Virtuosität des Pianoforte verehrt er Chopin, achtet Moscheles, sucht allen Uebrigen Gerechtigkeit widerfahren, wiewohl er einen innern Widerwillen gegen mechanische Vollendung ohne geistiges Durchdringen hegt. Wie er Händel als Componist vorzugsweise liebt, haben wir gesehen, Berlioz in Paris ist es, zu dem er die innigste Verwandtschaft fühlt. Die leichtere neuere französische Musik von Auber, Adam, Halevy, kann ihn nur wenig berühren, mit Boieldieu scheint ihm die komische Oper ihre Rechnung abgeschlossen zu haben. — Es begreift sich, wie der Sinn des Künstlers sich im Mittel, wissenschaftlicher Literatur (besonders religiös-philosophischer), Dichtkunst, auf ähnliche Weise zu- und abneigen müßte. Die französische schöne Literatur ist ihm in jeder umfassender Weise vertraut; die neuere Romantik, besonders Victor Hugo, hat ihn tief angeregt. Die deutsche Literatur kennt er weniger, nur Einiges von Lessing, Göthe's Faust, und einige neuere Werke, welche auch bei uns Aufsehen erregt haben, die ihn jedoch leichter irre über uns führen, als ihn von dem Rechten und Wahren des deutschen Wissens unterrichten könnten. Die innerste Verwandtschaft aber fühlt er zu Lord Byron; er ist

*) Man lese in Nr. 25 des Magazin für die Lit. des Auslandes (1842) enthaltenen Uebersetzung.

(nach eigenem Geständniß) der Dichter, dem er sich erwählt, dem er sich völlig hingegeben hat. Diese Wahl ist entscheidend für den Standpunkt seiner geistigen Entwickelung. Sie wird es am meisten rechtfertigen, wenn wir die Hoffnung aussprechen, daß dieselbe noch eine neue neue Phase, vielleicht ihre letzte läuternde, verklärende Umbildung zu erwarten hat. Wäre irgend eine fremde geistige und dichterische Kraft geeignet, die vermittelnde Ueberführung aus diesen leidenschaftlichen Zuständen in die der höheren Klarheit und Besonnenheit zu vollenden, so würde es, nach unserer Meinung, der Jean Paul's seyn, dessen sittliche Allmacht und titanische Gewalt der Phantasie mit der höchsten Bewunderung auch den höchsten Glauben, die edelste Wahrhaftigkeit der Ueberzeugungen zu erwecken vermöchte.

Doch am reinsten und sichersten versöhnen gewaltig gährende Kräfte sich selbst.

Zu den hohen, würdigen Aufgaben, die sich der Künstler gestellt, füge er auch diese letzte, höchste, würdigste! Zu ihrer vollkommenen Lösung sollen alle sittlichen und künstlerischen Elemente in einem Punkte zusammen: dieser liegt freilich nur im unerforschten Reich des Ideals! Wie nahe er die Kreise seines Wesens und seiner Kräfte berührt, das zu entscheiden, ist nicht unser, nur sein eigenes Recht. Niemand hat die Macht des Erreichens, Jeder die des Erstrebens, Wenige den entschlossenen Muth! Doch der Adler fliegt der Sonne zu!

Kritik.

Magdeburg bei Heinrichshofen: *Quatre Pièces lyriques pour le Piano*, composées et dédiées à Madame Philippine Friedrich née Petersen par *Otto Tiehsen*. Op. 13. Pr. ¾ Rthlr. oder 54 kr. rhein.

Schon öfter hatten wir Gelegenheit, des Componisten vorliegender Claviersachen in diesen Blättern rühmlichst zu gedenken, und geschah es vorzugsweise im Reiche des Gesanges, wo nach unserer Ansicht Hr. Tiehsen wirklich mit vielem Glück arbeitet, so durften wir auch diesesmal Gelungenes von ihm erwarten, da er selbst die Compositionen lyrische nennt. Doch gestehen wir, — Clavier und Lyrik scheinen uns gegenseitig solch' heterogene Dinge, daß wir kaum glauben mögen, es könne aus ihrer Zusammenstellung etwas Gutes zum Vorschein kommen. Zwar hat man diese neuerer Zeit — und nicht nur vielfach versucht, sondern sie ist sogar zur Mode geworden, doch wie Viele sind, welche auf solche Weise nur auch nur einigermaßen gute und ächte Claviermusik zu schaffen vermochten? — Auch diese vier sonst recht artigen Stückchen sind ganz in jener Modeform gehalten: über oder unter, auch wohl inzwischen einer einfachen Harmonie in bald so, bald anders gebrochenen oder bloß angeschlagenen Accorden schwebt eine Melodie, welche von den spielenden Fingern möglichst stark herausgeschlagen werden muß, damit sie die Harmonien übertönt. Daß das aber eine wirkliche Claviermusik sey, können wir uns nicht überreden. Die Lieder ohne Worte haben diese Art von Compositionen am meisten eingeführt, allein wie Lieder ohne Worte, vom Standpunkte der reinen Kunst angeschaut, ein Unding sind, so trägt auch diese Compositionsart für Clavier etwas Stilloses, Naturwidriges an sich. Das arme Clavier! Auf diese Weise muß es so ganz aus dem Reiche seiner Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit herabsinken zu einer bloßen Aushülfe in allen Formen. Dazu, meinen wir, trugen die mancherlei Arten von sog. Clavierauszügen schon hinlänglich bei, und man benutze seine surrogative Biegsamkeit nicht auch da zur Schau zu tragen, wo eigens für es componirt wird, wo es ausschließlich noch selbstständig aufzutreten vermag. Freilich erscheint's leichter, auf diese Weise wenigstens etwas Gefälliges für es zu Tage zu fördern, und die moderne Claviercompositionskunst hat sich daher — wenn auch nicht den schönsten, so immer doch den leichtesten, bequemsten Theil erwählt, worauf ja ihr Streben überhaupt auch vorzugsweise gerichtet zu seyn scheint. Wer indeß Freude an derartiger Claviermusik findet, spielt gewiß auch diese Stückchen gern. Große Fertigkeit bedarf es dazu nicht.

Ebendaselbst: Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt und Hrn. Carl Schwabe freundschaftlichst zugeeignet von Julius Stern. Op. 12. 1 Heft. Partitur und Stimmen. Pr. ⅚ Rthlr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Das Heft enthält vier Lieder: „Der Jäger Abschied“ von Eichendorff, „Soldaten Abschied“ von Hoffmann von Fallersleben, „Blumengruß“ von Göthe, und „Nur nach Deutschland“ von Hoffmann von Fallersleben. Dem ersten Liede ist zugleich eine beliebige vierstimmige Hornbegleitung zugefügt worden. Es steht in Es-dur ⁴/₄-Takt und bei der Wahl dürfte eben so wenig Etwas zu tadeln seyn als an der frischen, kräftigen Melodie, wenn letztere nicht für den ersten Tenor als Chorstimme bisweilen zu hoch liegt (bis b hinauf), allein ist die Declamation auch durchaus eine richtige? — der Componist mag das selbst noch einmal prüfen. Das zweite Lied scheint Ref. als Soldatenlied, nicht einfach und harmonisch wie rhythmisch kräftig genug. Die Melodie würde gewiß bald in eines Soldaten Ohr, Mund und Herzen seyn, aber an die harmonische Behandlung derselben wird er sich schwer gewöhnen. Dazu hat sie so zu sagen etwas zu Canonisches oder Contrapunktisches, im allgemeinsten Sinne diese Worte gebraucht. In einem Liede der Art — meinen wir — dürfen sich die rhythmischen Einschnitte der einzelnen Stimmen nicht trennen. Alles muß etwas Abgemessenes, fest Abgeschlossenes haben, wie des Soldaten ganzes Leben. Das dritte Lied, ein Blumengruß — wem gefällt die Behandlung? Über dem Brummstimmen bewegt sich ein hübsches Tenorsolo. In dem Texte liegt durchaus nichts Komisches, und Brummstimmen — meinen wir — gehören wohl nur dem komischen Gesange an. Das vierte endlich ist schon oft componirt worden, besser und schlechter als hier, und wird schon um seines Textes willen auch in dieser rhythmisch gut gemessenen Weise ansprechen.

Ebendaselbst. Drei Gesänge für Mezzo-Soprano mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Ihrer Erlaucht der Frau Gräfin von Stolberg Stolberg ehrfurchtsvoll zugeeignet von August Mühling. Op. 37. Pr. ⅓ Rthlr. oder 54 kr. rhein.

Mit wahrhaft innigem Vergnügen legt Ref. diese Gesänge aus der Hand. Perlen in dem Liedermeere, das uns unaufhörlich erscheinen für Ihn, so licht, so glänzend daß kein Herz ihnen die schönste Fassung versagen kann. Der erste Gesang ist „Reid" von Ida von Uerth, der zweite „In die Ferne" von Kletke, und der dritte „Im Frühling" von Helmine von Chezy. Das zweite — wie oft, wie unzählige Male ist es componirt worden, und wo so schöner, ergreifender, wahrer als hier? — Um dieser Wahrheit willen gab der Componist aber jeder einzelnen Strophe auch ihre besondere Musik, und traf er nach unserm Dafürhalten überall der Dichtung Sinn und Ordnung, so ließ er sich doch dadurch keineswegs verleiten, von der Grundidee des Ganzen abzuweichen und vielleicht in einen losen Mosaikdruck auszuarten, — blieb überall wahrhaft lyrisch. Ref. spielte und sang wiederholt die Gesänge und glaubt sich um so mehr verpflichtet, dieselben zu empfehlen, als auch die Gesangstimmen sowohl wie die Begleitung musikalisch gut, trefflich behandelt wurden. Nirgends eine Gewöhnlichkeit, überall Sinn, tiefer Sinn und hohe geistige Bedeutung, und doch überall noch natürlicher Fluß, leichter, fließender Gesang. Soll gewählt werden unter allen Dreien, so steht das dritte Lied den ersten beiden allerdings im Werthe weit nach. Schon der erste Melodien-Abschnitt kommt Referenten etwas gezwungen vor, und es scheint ihm durchweg jener hohe lyrisch-poetische Schwung zu mangeln, der in den ersten beiden Gesängen hinreißend auf ihn wirkte. Doch ist im Ganzen auch hier die Musik gut, sinnreich und trefflich gearbeitet.

Ebendaselbst. Drei Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Constantin Decker. Op. 20. Pr. jeder einzelnen Romanze 5 Sgr. oder 18 kr. rhein.

In Beziehung auf letztere Preisangabe muß nämlich sofort bemerkt werden, daß jede der drei Romanzen einzeln, auf einem besondern ausgegebenen Bogen, gedruckt wurde. Die erste ist überschrieben „die Schifferin", die zweite „Lord Athol", der Textdichter bei Beiden aber nicht angegeben worden, nur bei der dritten, „O kehre bald zurück", steht die Bemerkung, daß der Text von Freiligrath nach dem Englischen des Th. Moore bearbeitet worden sey. In der eigentlichen und strengeren Romanzenform wollte die deutsche Liedercomposition bisher noch kein absonderliches Glück zu entfalten, und ward stets von ihrer gallischen Schwester übertroffen. Dem Deutschen blieb das Lied als unveräußerliches Eigenthum und dem Franzosen die Romanze. Auch diese drei Romanzen dürften, so gut sie sich sagen und so weich und ansprechend sie sich gestaltet haben, schwerlich jenseits des Rheins adoptirt werden, was doch als einzig glaubwürdiges Zeichen ihrer Vollendung angenommen werden müßte. Dazu fehlt sich, bei allem augenscheinlichen Glück der Nachahmung französischen Romanzengesangs, doch hie und da noch zu viel Wortmalerei, wie z. B. in der ersten Romanze bei den Worten „wogt Schifflein", wo die Melodie in ganzen Quint- und Octavensprüngen auf- und niederwogt. In der zweiten Romanze ist dieser Fehler weniger bemerklich und überhaupt auch scheint mir dieselbe mehr gelungen als die erste, freilich zugleich weichere, da sie sich, wozu übrigens auch schon der Text Veranlassung gab, mehr und inniger der uns verwandten Liedesform anschließt. Ein paar gar offene Octaven- und Quintenparallelen, die hier zum Vorschein kommen, wie Takt 2 und 3 der dritten Notenzeile auf Seite 3 will ich die anderweitige Gewandtheit nicht mehr als Fehler anrechnen, obschon Folgen wie diese

doch wohl nicht sonderlich schön klingen. Wie leicht hätte hier die Parallele und zwar für die Wirkung vortheilhaft vermieden werden können! — Die dritte Romanze ist als Romanze wohl die unglücklichste Composition unter allen dreien, obschon als Gesang überhaupt recht wohlfeil. Im Ganzen verdienen übrigens die drei Gesänge nach meinem Dafürhalten alle Empfehlung und sicher auch werden namentlich die ersten beiden viele Freunde finden. Der Stimmlage nach eignen sie sich am meisten für einen Bariton oder Mezzosopran.

Ebendaselbst. Gesang des alten Mönchs Gottschalk, für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Herrmann Küster, genannt Lehmann. Op. 2. Pr. 5 Sgr.

Es ist das alte bekannte Lied in dem Mönchslatein Ut quid jubes pusiole etc. Der Componist declamirt psallebis und flebilis statt pusiólo und flébilis. Eine etwas gar freie Licenz. Doch lassen wir sie uns gefallen, wie das ganze in seiner Art recht artige Lied. Auf einem besondern Zettel ist eine gelungene deutsche Uebersetzung des lateinischen Textes beigelegt worden.

Rudolstadt: bei G. Müller. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und seinem Freunde Ludwig Eberts zugeeignet von Fried. Grundkerz. Op. 10.

Jedes der drei Lieder ist einzeln gedruckt. Das erste, von Curt Hecker, „Ich bin die Blume" kostet 18 kr., das zweite, von H. Heine, „Ich hab' im Traum geweinet", 27 kr. und das dritte, „Du bist wie eine Blume", von Ebendemselben, 18 kr. Alle drei Lieder sind recht gemüthlich und gut gesungen, nur hie und da mit etwas zu schildernden und kostspieligen Haschen nach Effekt. So namentlich in dem zweiten Liede. Daß die Lieder einzeln gedruckt werden, mußte auch aus dem Grunde nothwendig erscheinen, weil die Stimme hinsichtlich ihrer Lage verschieden darin behandelt worden ist. Das erste Lied nämlich eignet sich mehr für einen tiefern Sopran oder Tenor, welche beide Stimmen hier aber keinen genügten

Umfang als man a bis eingesse ihn zu beschreiben haben, was sich im einfachen Liedgesange selten trifft.

Schindelriss. Die Waisin. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Lachner. Zu 4 ggr. oder 18 kr.

Die Worte sind von Simon. Wer ihre Sprache nicht versteht, wird das Lied auch nicht singen können, und wer sie versteht, wird seinem Gesange auch eine und zwar diejenige eigenthümliche Farbe zu geben wissen, in welcher das Lied mit seinem angemessenen und seiner Form so gut angepaßten Begleitung überall großen Beifall finden muß. Man passe es selbst und ergötze sich so daran mit Ne ferenz in Aufrichtigkeit gethan.

Correspondenz.

Salzburg am 4. September 1842.*)

Unter jubelndem Kanonendonner schreibe ich Ihnen diese Zeilen. Der schönste Tag, den Salzburg je erlebt, vor der ganzen Natur — denn freudig und mild lächelt die Sonne, — von allen Bewohnern der Stadt und Umgegend gefeiert, hat begonnen. Kurz Alles läßt ein frohes Fest hoffen. Wie sehne ich mich nach dem Augenblicke des herrlichen Mannes Standbildes, in welchem wir zu dopp elter Bewunderung hingerissen werden, denn der das Standbild geschaffen, hat indem er Mozart verherrlicht, sich selbst verherrlicht. Nach Enthüllung ein Wehrwerk. Salzburg gleicht einem Ameisenhaufen, so lebendig ist es. Groß und Klein, Alt und Jung, Alles feiert und jubelt wenn auch nicht Alles einen Sinn, d. h. Alle einen Sinn hat, mit einem Wort, Alles was verdient Mensch in eigentlichster Bedeutung zu heißen. — Die Gesammtproben zu den zwei Festconcerten, wovon ich Ihnen das Programm sandte, sind gehalten. Sie waren stark besucht und fanden beide großen Beifall. In freudigster Bewunderung und Entzücken riß namentlich die C-dur-Symphonie hin. Gott gebe, daß sie morgen Abend von gleichen aufgeführt wird. Uebrigens hatte der Dirigent, Herr Pott, sie auch sowohl in der Probe durchgenommen, und zwar so, daß es, namentlich unter den Salzburger Kunstlern, die solche strenge Proben nicht gewohnt zu seyn scheinen, fast zu einem Aufstand gegen den Dirigenten gekommen wäre; allein einige herzliche Worte und zwar die „Meine Herren! unser Wahlspruch sey Alles für Mozart!“ reichten hin, wieder Alles auszugleichen, und so ging die Symphonie mit den 120 Mitwirkenden hinreißend schön, und stehen auch lauten Jubel schuf. Auch Lachner's Preis fiel vortrefflich aus. Sie war Tags zuvor. Mozart's Cantate wird sich recht gut machen, besser als ich erwartete. Er ist jedenfalls ein geschickter Mann, dem es leider an Aufmunterung fehlt. Auch

*) Folgende beiden Briefe kamen zu Verfehen nicht in die vorige Nummer, soll das darin mitgetheilten jüngeren Schreibens aufgenommen werden. Anm. d. Red.

der jüngere Mozart, ein gar liebenswürdiger Mann, ist hier. Abgesandte von Rom, Petersburg und Ungarn, Wien, Frankfurt und andern Orten sind hier, um bei den Festlichkeiten dem Manne Mozart die schuldige Ehre zu erweisen. Auch Neukomm ist als der Präsident der Philharmonischen Gesellschaft. Neukomm ist wirklich begeistert, und wird das Requiem selbst dirigiren. Die Hauptprobe ging gut, nur ist es nicht stark genug besetzt, wenn der Raum im Dom Schuld ist.

Salzburg am 4. September 1842, Abends.

So eben ist die feierliche Akt der Enthüllung des Mozart-Denkmals vollbracht. Unter dem schönsten Sonnenglanze und im schönsten Glanze strahlt der bewunderte Mozart. Ein Genius war und ist er durch seine Werke, und dieses hat der geniale Schwanthaler mit deutscher Treue und Begeisterung verstanden, sowohl durch seine Züge als durch seine ganze Haltung wieder zu geben. Es ist das schönste Denkmal Deutschlands, es übertrifft alle mir bekannten, als Schiller's und auch des Erfinders der Buchdruckerkunst bei Weitem. Übrigens kommt dazu auch der Platz, den es einnimmt, der schönste ist, den Deutschland aufzuweisen hat. Die Messe beim Hochamt wurde recht gut ausgeführt, nur war sie ihrem ganzen Charakter nach der hohen Feier nicht angemessen, obschon, wie ja Alles von Mozart, schön. Ein Requiem, der sie verlegende, hätten Passenderes wählen können. Es ist sein erst C-dur. Die Soli gingen gut, Mad. Hasselt und Hr. Staudigl am gelungensten. Nur sang die erstere hier und da zu theatralisch, was bei einer so gefeierten Theater-Sängerin zu entschuldigen. Bei der Enthüllung wurde Mozart Gesang Chor unter freiem Himmel recht gut ausgeführt und machte einen recht guten Effekt. Er wurde zweimal heraus applaudirt. Da diese Neukomm eben Neid. Hier folgt sie:

Festrede, von Neukomm verfaßt. „Seit mehr als einem halben Jahrhundert ist Mozarts Name im musikalischen genannt. Da von Natur Genius mit Mozart in der Blüthe seines schönen Kunstlebens hinweggerafft. In der Neujahrs frühen Stunde welche sein tonliebendes friedliches Zeitalter, oder Mozarts lebensfroh warm brennende Städte und zum Bundesgesang des Angigesetzt einer durch diese, zerstörende Umtriebe erschütterten Welt, und so verschwand der erst Sänger spurlos. — Spurlos? — Nein. Seine Jubeltöne schwer verklungen sind bei zu uns herüber in glückliche Zeiten langen Friedens, dann es endlich möglich, das Andenken Mozarts durch ein würdiges Denkmal zu ehren.

Von seiner Vaterstadt aus erging ein Aufruf an die ganze gebildete Welt, und Deutschland, so weit die deutsche Zunge reicht, und Böhmen, Ungarn, Gallizien, Dornwald, Schweden und die Schweiz antworteten freundlich auf diesen Ruf, und so gelang es den vereinten, mitwirkenden Kräften, unterstützt von allgemein verehrten Künstlerhänden, Mozarts Andenken bildlich der Nachwelt zu überliefern.

Wer nicht uns, o Herr! nicht uns, sondern Deinem heiligen Namen allein gebühret Ehre und Ruhm, Dank

sey Dir, von dem alles Gute kommt, daß Du diesen herrlichen Genius schickst. Es segne die Büste, und Mozarts Bild strahle fort, theuer und geehrt bis in die spätesten Zeiten."

Es las die Rede ab. Zwei Tribünen sind errichtet: Jene, worauf das Orchester und die Sänger waren, [illegible] Mozarts Standbild, und die andere Tribüne im Angesicht Mozarts. Die Reden wurden alle abgelesen und waren dem Geist und Inhalt nach so ziemlich von gleicher Höhe. — Der König von Baiern, so wie die Kaiserin Mutter waren zugegen am Fenster des Kreisamtes; auch ein Herzog von Mecklenburg-Strelitz, ein Bruder des regierenden. Der Prolog im ersten Festconcerte ist nicht von Grillparzer, sondern von [illegible]. Man sagte, Grillparzer sey vom Comité beleidigt worden und habe keinen [illegible] machen wollen. Es mag wohl seyn, denn des Comité's Organ, der Professor [illegible], ist [illegible]. Er ist auch der Verfasser des Programms, daraus wollen Sie ihn beurtheilen. Indeß bleibe das im Vertrauen gesagt. Morgen schreibe ich Ihnen ausführlich. Der Hülle um Mozarts Denkmal wurde von einem Sohne des Grafen [illegible] abgezogen, aber sie fiel nicht ganz nach Erwarten, sondern blieb auf dem Griffel hängen, wurde aber durch eine Stange gleich herunter geschoben.

Einen schönen Kupferstich des Denkmals von [illegible] hab' ich für Sie verpackt, obschon man es Ihnen sehr übel genommen hat, daß Sie der [illegible] Einladung ungeachtet nicht zum Feste gekommen *). [illegible] Künstler, den [illegible] hat um sein Exemplar zum Andenken erhalten. Eine Idee vom Comité, die ich loben muß. Die ersten Künstler werden dieser Tage beim Fürst Cardinal Schwarzenberg speisen. [illegible] Pest.

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* Die „[illegible]" Nr. [illegible] d. J. enthalten einen [illegible] und beachtenswerthen Aufsatz, betitelt „Die Musik-Anstalten in [illegible] in Deutschland und Frankreich." Der Verfasser hat sich nicht genannt. Vielleicht theilen wir später [illegible] Auszüge daraus mit. Im Augenblicke wird dies durch anderen vorliegenden Stoff verhindert.

Kleine Zeitung.

Pesth am 12. September. Mendelssohn ist aus Deutschland zurück in Pesth angekommen. Franz Liszt ist [illegible] Tagen das [illegible] angekommen. Ob der „Prophet" [illegible] bald in Scene gehe, steht dahin. Es fehlt an guten Sängern.

*) Den gerührtesten, aufrichtigsten Dank schulde ich für die allerdings erhaltene Einladung, deren Aufmerksamkeit ich zu verehren [illegible] werde, allein — die Zeit [illegible] und etwas Anderes, als die Pietät und Sehnsucht, mit der wir auch so Manchem im Leben [illegible].

Schilling.

Mühlheim am 3. September. Die [illegible] [illegible] die Einschmuggelung des [illegible] und anderer musikalischen Instrumente werde gegenwärtig sehr lebhaft betrieben.

Magdeburg den 10. September. Am 17. August halten sich mit der Liedertafel und Erfurter Musik-Verein gegen 400 Sänger aus den benachbarten preußischen, herzoglich sächsischen und fürstlich schwarzburgischen Städten und Ortschaften auf der romantisch gelegenen Burgruine [illegible] bei Blankenhain in Kreis Erfurt zu einem [illegible] Sängerfeste vereinigt. Das auch äußerlich gut ausgestattete Fest zeichnete sich auch dadurch aus, daß ihm eine [illegible] Richtung gegeben worden. Noch überraschender den [illegible] machten die mit lebhafter Theilnahme vorgetragenen patriotischen Gesänge und die an diese sich anschließenden [illegible] [illegible], welche in einer immer festeren Einigung aller deutschen Stämme, so wie in der festen [illegible] zwischen diesen und ihren angestammten Herrschern, das wahre Glück und die Größe des Gesammtvaterlandes erblickten, auf die [illegible] in allen Kreisen einen unverkennbaren Eindruck, und es gab sich auch bei dieser Gelegenheit der in Deutschland mehr und mehr sich [illegible] Abscheu von der [illegible] Seite kund. Keine Unordnung, kein Unfall störte das Fest. (Preuß. St. Ztg.)

Aus Wien. Die Klage über Vernachlässigung der Kunst, namentlich in der Musik, wird immer lauter und lauter und wiederholt [illegible] in allen deutschen Gauen. Sie wird auch in unserem Vaterlande [illegible], wo es zum Besten der [illegible] [illegible] ist, und doch wollen sich das Ausland gewöhnen, [illegible] [illegible] über das [illegible] Treiben in der Tonkunst in der Kaiserstadt unbedingten Glauben schenkte. Das [illegible] [illegible] in seinen Mauern [illegible] [illegible] des Cultus [illegible] der Kunst im [illegible] und [illegible], nur schade, daß das Auge [illegible] [illegible] für diesen [illegible] Wertschätzung [illegible] [illegible] Ritter ihr Wappen nicht [illegible], als den Knappen und [illegible] [illegible] schweigend und [illegible] überlassen. Wenn der Dilettant dieser edlen Sache [illegible] ohne [illegible] und Tadel des guten Geschmacks, [illegible] [illegible] Schriftsteller auch vom Auslande rühmlichst bekannte, von allen [illegible] Kennern und Freunden der Tonkunst hochgeschätzte Herr [illegible] Kiesewetter. Dieser [illegible] Mann, ein [illegible] [illegible] Ausbildung der Tonkunst in den verschiedenen Perioden der drei verflossenen Jahrhunderte durch die genaue [illegible] [illegible] und Muster von [illegible] [illegible] zu veranschaulichen, diesen, wie bereits erfolgt, [illegible] Zweck verband [illegible] Kiesewetter eine Reihe von wahrhaft historischen Concerten, welche seit einem Jahre [illegible] [illegible] im [illegible] [illegible] drei, oft auch vier Mal [illegible], und von [illegible] diese Wände in [illegible] und Würdigung der musikalischen Gegenwart [illegible] [illegible] musikalische [illegible] [illegible] Gehör [illegible] wegen der großen Sorgfalt der Auswahl der Musikstücke [illegible] einzig und unübertrefflich in ihrer Art zu nennen — bleibt [illegible] der jungen Reihe von Jahren noch immer Stoff zur [illegible] [illegible] der gedachten vielbewunderten [illegible] Concerte. Die darin zur Aufführung gebrachten Compositionen [illegible] von den berühmtesten Componisten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts der italienischen, deutschen und französischen Schule für Kirche und Kammer, gewöhnlich bloß für Singstimmen [illegible] [illegible] mit Instrumentalbegleitung. Welch' eine seltene Kunstgenüsse [illegible] Publikum in diesen Concerten geboten wurden, dürfte [illegible] [illegible] einfaches Verzeichniß jener Kunstheroen beweisen, deren [illegible] Musikwerke in jenen gehört wurden, und [illegible] [illegible] von der meisterhaften Aufführung — einen [illegible] Eindruck in den Herzen der Zuhörer erregten". Es [illegible] Allegri Gregorio; Bach J. S., [illegible], [illegible] [illegible] Antonio, [illegible] Francesco, [illegible] [illegible], Joh. [illegible], [illegible], Hasse Adolf, [illegible] [illegible] Antonio, [illegible] Marc Antonio, [illegible], Palestrina G. P., Pergolesi G. B., Philidor André, [illegible] Alessandro, [illegible], Schütz Heinrich und [illegible] (G. F.)

Die Mitwirkenden waren auf fünf gewöhnlich Künstler vom Fache oder doch ausgezeichnete Dilettanten der Hauptstadt. Der weibliche Chor — Sopran und Alt — bestehend aus den Anfangs-Schülerinnen der höhern Classe des hiesigen Conservatoriums unter der unmittelbaren Leitung ihrer Lehrerin des Fräuleins Auguste Zumsteeg, die Solostimmen wurden in dem letzteren Fall von Privat-Schülerinnen der Letztern oder ihrer Schwester Luise Zumsteeg [illegible] und dieses Vertrauen als [illegible] glänzend gerechtfertigt. Ueberhaupt [illegible] die [illegible] Schwestern Zumsteeg für die Kunst, namentlich für den Gesang, mehr gewirkt haben als so manche Corporation [illegible] von der Kirche [illegible] dankbarer Anerkennung ihrer [illegible] [illegible] ihrem unermüdlichen Bestrebungen für echt classischen Gesang [illegible] von allen Mitgliedern dieses Kunstvereins [illegible] betrachtet und bewundert. Die Direktion des Ganzen am Claviere lag in eben so tüchtigen Händen. Der bekannte Hofsänger J. H. Wurzlschild führte dieselbe mit sicherer Umsicht und Sachkenntniß [illegible] fast zehn Jahre, und sein im Jahre 1825 erfolgter Todesfall wird noch jetzt von allen Mitgliedern des Conservatoriums als ein schwerer [illegible] Verlust beweint. Die Direktion wurde nun verschiedenen Individuen mit mehr oder weniger Erfolg anvertraut, bis sie im Jahre 1827 stabil an den hier rühmlich bekannten Musik-Dilettanten J. B. Jenger übertragen wurde, welcher die Eigenschaften seines Vorfahrers gerade zu haben scheint, und [illegible] den Zusammenhalt des Chores, wie der Theilnahme dieses Vereins sich zu erhalten wußte.

Aus dem Gesagten ist leicht zu entnehmen, daß jeder Tag, an dem die Aufführung eines neuen Meisterwerkes stattfindet, als allen Kunstliebhabern als ein Festtag betrachtet, [illegible] bei Hofrath Kiesewetter und [illegible] für gleich bedeutend gehalten werden. Es liegt leider nicht in der Macht unserer Landsleute, mit dem Beim und Schlimme, was sie besitzen, groß zu thun, dasselbe pomphaft zu verkünden, und in diesem [illegible] Charakterzuge [illegible] die einzige Ursache zu finden seyn, daß man im Auslande so wenig Kunde von solchem wahrhaften Kunstvereine besitzt. Wären wie [illegible] die heitern Bilder des Guten [illegible] Musik [illegible] verbreitet, von der Nummer [illegible] [illegible] immer genannt und gepriesen werden, als in den Niederlagen der [illegible] Wirkung und [illegible] Wiener! Das Concert des höhern Kunstbestrebens freilich wenig; ihm [illegible] nicht um Ruhm, um Lob zu thun; seine Aufgabe war: die Erweckung des Geschmackes durch Vorträge classischer Tonstücke, und dieses edle Ziel hat es gewiß in seinem Vereine glänzend erreicht. Seine Freunde erkennen echte Kunstliebe in bewundern ihr, und auf dem Portale [illegible] bereits die Losung [illegible] dem Sprache: „Non [illegible] sed [illegible].“

Miscelle.

(Kohlhund über die musikalischen Zustände Wiens.) Der als Romanschriftsteller und durch seine musikalischen Kritiken bekannte J. Kohl hat [illegible] in seinen „Reisebeschreibungen“ den musikalischen Geschmack Wiens auf [illegible] Weise. Nach seiner Meinung hat die Hinneigung zum italienischen Musik, erzeugt durch die Opernzerstörungen Barbaja's und die Vorliebe für Rossini, ein Uebel hervorgerufen, gegen welches es keine Heilmittel mehr giebt. Man hat vergessen, daß hier Kunstgebäude durch Haydn, Mozart, Gluck [illegible] worden. Nur die Theaterkunst findet noch Beifall in jener Stadt. Kohl sah in den Wiener Musikalienhandlungen fast nur die [illegible] Unterhaltung der [illegible] Welt. Walzer von Strauß, Lanner, Labitzky, Divertissements aus Opern gezogen, höchstens einige beliebte Liederchen [illegible]. Das Beste, was der Wiener Tagesgeschmack aus dem Wiener Repertoire sich erheben, sind noch Lieder von Proch und ähnlichen Componisten. Classische Musik hält man gar nicht auf dem Lager. Als Merkwürdiges „Fidelio“ aufgeführt wurde, war in der Stadt kein Exemplar des Werks aufzutreiben! Unterrichtete Männer „versicherten mich, es sey im Plan der Wiener Musikhändler, die besten Werke berühmter Tondichter gar nicht zu führen, damit ihr eigener leichten Verlag, durch welchen sie dem Geschmack des Publikums huldigen, oder ihn ihre unterwerfen, nicht beeinträchtigt werde.“

Berichtigung.

☞ In Nr. 29 d. Bl. Seite 230 wurde als Verleger der Lieder von Anger, Op. 2, aus Versehen Fr. Hofmeister angegeben, solcher ist aber F. Whistling in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.





Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. | Nr. 40. | 6. October 1842.

Officielle Bekanntmachung.

Laut höchstem Schreiben an Unterzeichnetes, datirt „Cambridge Haus London den 9 Septembr 1842", haben Se. Königl. Hoheit der Herr Herzog von Cambridge geruht, das Diplom eines Ehrenmitgliedes unsres Vereins gnädigst anzunehmen, und „rechnen es Höchst Sich zur besondern Freude, einer Verbindung anzugehören, deren edles, regsames und strebsames Wirken Höchst Sie längst mit wahrem Vergnügen beobachteten". Zugleich erhielt Unterzeichnetes den Auftrag, dieses wie den weitern höchsten Entschluß, „den Verein gerne in Erreichung seiner vortrefflichen Zwecke nach Kräften unterstützen zu wollen", dem gesammten Vereine auf geeignetstem Wege anzuzeigen, und solchem damit nachkommend zeichnet rc.

Stuttgart am 26. September. — Das Secretariat.

Ueber die Aufführung der großen Oper „Die Hugenotten",

nach dem Französischen des Scribe übersetzt von Castelli, mit Musik vom Königl. Preußischen Hofcapellmeister G. Meyerbeer, auf der Königlichen Bühne zu Berlin.

Nachdem bereits seit dem Erscheinen dieses dramatisch lyrischen Meisterwerks auf der großen Opernbühne zu Paris im Jahre 1835 und bei der enthusiastischen Aufnahme, welche diese großartige Oper auch bei allen namhaften Bühnen des In- und Auslandes, in Deutschland zu Dresden, Leipzig, München, Wien, Hamburg, Braunschweig u. s. w. gefunden hatte, war es schon seit längerer Zeit der sehnlichste Wunsch hiesiger Kunstfreunde, endlich „die Hugenotten" auch auf das Repertoire der Königlichen Oper aufgenommen zu sehn.

Anfangs fand die Erfüllung dieses Wunsches Hindernisse in der, die kirchlichen Streitigkeiten berührenden Handlung; dann war durch den Abgang der Dem. Löwe und den Mangel eines für heroische Parthien ganz geeigneten ersten Tenoristen die zweckmäßige Besetzung dieser Oper sehr schwer, fast unmöglich geworden.

Da indeß nun wenigstens Dem. Tuczek für figurirte Soprano-Parthien und jugendliche Rollen in der Oper gewonnen war, und die längere Anwesenheit unseres berühmten kunstverständigen Landsmanns im vergangenen Winter bei Hofe und in Privat-Gesellschaften die musikalische Aufführung des vierten Akts der „Hugenotten" mit Clavierbegleitung des berühmten Pianisten Liszt veranlaßte, zugleich aber die Erwartung auf das vollständige Werk noch höher steigerte, so fand die umsichtige General-Intendanz der K. Bühne, mit Allerhöchster Genehmigung, endlich durch das Engagement der Madame Schröder-Devrient zu einem Cyclus von Gastrollen die Mittel auf die allgemein bewunderte Oper auch hier am 20. Mai 1842 zur ersten Aufführung zu bringen. Seitdem ist solche bereits sechsmal mit gleich lebhafter Theilnahme zur Vorstellung gelangt, und wird noch öfters wiederholt werden, so lange die Anwesenheit der trefflichen dramatischen Sängerin dieß gestattet.

Der Gegenstand der Dichtung ist bekanntlich der Zwist der Katholiken und Protestanten, und der letzteren grausame Ermordung in der Bartholomäusnacht 1572 zu Paris. Mit diesem historischen Ereigniß ist eine romantische Liebe des Hugenottenritters Raoul de Nangis zur Tochter des Grafen von St. Bris von der katholischen Parthei des Hofes, Valentine, in Verbindung gebracht. Dies Verhältniß veranlaßt mehrere, für die musikalische Bearbeitung günstige Situationen, welche der bühnenkundige Tonsetzer auf das wirksamste benutzt hat. Eine kurze Analyse der Oper wird dies näher ergeben.

Die Ouverture beginnt nach leisem Pauken-Anklange in As, zuerst mit der Melodie des Chorals von Luther „Ein' feste Burg ist unser Gott", von den Blas-Instru-

menten in der tieferen Lage intonirt, dann immer mit voller Macht des Orchesters ausgeführt und wieder allmählig verhallend. So wird gleich vom neuen Streit die siegreiche Glaubenskraft der unterdrückten Hugenotten angedeutet! Eine ungemein zarte Figur der Violinen wird dem Canto fermo des Chorals in künstlichen Verschlingungen hinzugefügt, bis dann eine gesteigerte Modulation zum feurigen, energischen Allegro molto führt, dessen 12/8 Coda zur Introduktion des **ersten Akts** effektvoll einleitet.

Nach Hebung des ersten Chores bei der lustigen Aufführung und dem Erscheinen Raouls bei der Tafel des Grafen v. Nevers erhöht die Orgie der Gäste im ausgelassensten Uebermuth. Jeder soll seine Schöne nennen; Raoul, zuerst aufgefordert, erzählt in der Scene und Romanze Nr. 2 das Abenteuer seiner Bekanntschaft mit der ihm fremden Unbekannten, der bestimmten Braut des Grafen v. Nevers. Ueberaus reizend und melodisch ist diese, von Hrn. Mantius ungemein zart vorgetragene Cantilene, anfangs nur von einer obligaten Viola begleitet, am Schlusse durch den lieblichsten Eintritt der Blase-Instrumente gehoben, worauf der Chor in ironischem Jubel einstimmt. Nr. 3, Scene. Der fanatische Diener Raouls, Marcel, erscheint und erschrickt, seinen frommen Herrn beim Gelage der gottlosen Schwelger zu finden. Um ihn aus der Gefahr zu retten, läßt er den Choral-Gesang derselben ertönen, welchem ein harmonisch reicher Schluß beigefügt ist. Diese Scene ist von der erhabensten Wirkung und wird von Herrn Zschiesche mit Würde und Energie durchgeführt. Im schroffsten Contrast steht dann Marcels Hugenotten-Lied Nr. 4. Im Ensemble, Nr. 5, tritt besonders die melodische, rhythmisch belebte Gesangweise der Ritter hervor, welche Nevers belauschen, den eine verschleierte Dame zu sprechen verlangte. Im Finale, Nr. 6 erscheint der Page der Königin mit einem Schreiben an Raoul, das allgemeines Erstaunen erregt. Die sehr anmuthige Cavatine wird von Dem. Hähnel genußreich vorgetragen. Die schmeichlerisch verstellte Annäherung der Ritter an den von der Königin ausgezeichneten Raoul ist in der Musik sehr fein bezeichnet. Die Stretta endet den Akt, welcher nur zur Exposition der Handlung dient, lebendig und wirksam.

Der **zweite Akt** beginnt mit einem ungemein sanften Ritornell, den idyllischen Charakter bezeichnend, in dem die Arie der Königin Margarethe, Nr. 7, gehalten ist. Von ihren Hofdamen im Park zu Chenonceau umgeben, schildert die Fürstin die Schönheiten der Natur. Dem. Tuczek ist zum Vortrage dieses zarten reich figurirten Gesangstücks ganz geeignet. Mit der Königin vereinen sich eine Ehrendame und der Page zu einem ganz im Troubadour-Styl gehaltenen Terzett voll Anmuth, bis zuletzt die Königin, vom weiblichen Chor und der Harfe begleitet, auf das glänzendste die ungemein liebliche Scene schließt. Der romantische, schön instrumentirte Chor der badenden Frauen ist leider bedeutend abgekürzt. Die Solo-Sopranstimme wird vom weiblichen Chor unterstützt, und die Instrumental-Begleitung von Harfe, Fagotten und Violoncello, malt durch die Sextolen-Figuren das sanfte Gemurmel der Wellen. Wir halten diesen Gesang für eines der schönsten lyrischen Musikstücke der Oper. Raoul wird mit verbundenen Augen eingeführt, nachdem Valentine sich entfernt hat, deren Bündniß mit Raoul die Königin begünstigt, auf deren Verlangen Graf Nevers auf Valentinens Hand Verzicht geleistet hat. Das Duett Raouls mit Margarethe, Nr. 9, tritt als eines der ausgeführteren musikalisch interessanten Gesangstücke hervor, dessen Ausführung durchaus befriedigte. Die Edlen des Reichs erscheinen, und schwören der Königin Eintracht und ewigen Frieden im Finale Nr. 12, das durch leise Paukenschläge spannend eingeleitet wird. Der Schwur, erst von vier Solostimmen, dann vom vollen Chor gesungen, ist ein dramatisches Effektstück, das durch das Quartett von Raoul, Nevers, St. Bris und Marcel ohne Begleitung noch verschönt wird. Margarethe und der Chor treten hierauf hinzu und schließen diese erhabene Scene auf das feierlichste. Die Königin stellt nun dem Raoul Valentine als seine Braut vor, und dieser, der die Scene heimlich bei Nevers gesehen hat, verschmäht ihre Hand. Allgemeine Aufregung, welche in der Stretta bis zur höchsten Wildheit gesteigert erscheint. Die harmonische Kunst des Tonsetzers zeigt sich hier in ihrer wahren Größe. Marcel tritt dazwischen mit seinem Choral-Gesange triumphirend ein, die Saiteninstrumente führen die stürmische 2/4 Figur durch, während die Singstimmen die Gefühle der Rache, Wuth und des Hasses höchst charakteristisch ausdrücken. So endet der Akt in der lebhaftesten Bewegung, sowohl im Ensemble, als von den Solosängern und dem Orchester, welches Hr. Hofkapellmeister Meyerbeer, die ersten drei Vorstellungen selbst höchst umsichtig, ruhig und mit geistigem Feuer leitete, mit wahrhaftem Kunstsinn und größter Präzision ausgeführt, was eine natürliche Folge der vielen und genauen Proben war, welche der Componist selbst, vom Clavier bis zur Generalprobe abgehalten, und sich durch sein Benehmen dabei allgemeine Hochachtung und Liebe erworben hat.

Bei der ersten Vorstellung wurde Herr v. Meyerbeer schon nach dem zweiten Akt stürmisch gerufen, so wie derselbe auch bei seinem ersten Erscheinen im Orchester lebhaft empfangen worden war.

Der **dritte Aufzug** ist von Seiten der Handlung, Scenerie und Musik einer der wirksamsten.

Schon die nicht minder ansprechende Decoration, wie die des zweiten Akts, der Park und das Schloß von Chenonceau von Hrn. C. Gropius, hier die Wiese, dem Louvre zu Paris gegenüber, von Hrn. Gerst ausgeführt, macht bei der allmähligen Abend-Beleuchtung den schönsten Effekt. In einem heitern Chor der Soldaten, Studenten, Bürger und Bürgerinnen wird die Sonntags-Freude besungen. Höchst eigenthümlich und von lebendiger Wirkung ist das nun folgende Soldaten-Lied der Hugenotten, Nr. 13. Die Tenorsolostimme (Hr. Bader) vom Männerchor begleitet, welcher den Trommelschlag mit seinem „Rataplan“ kräftig nachahmt. Im gesteigerten lebendigen 6/8-Takte wird von den Bässen noch eine bewegte Figur hinzugefügt. Eine Procession katholischer Mädchen erscheint, zweistimmig eine Litanei singend, deren

einfach liebliche Melodie ungemein sinnreich mit dem Hugenotten-Liede und Chor der über die Stellung des Heiligen schmähenden Katholiken in Verbindung gebracht wird. Das zweistimmige Zigeuner-Lied bleibt leider fort. Der charakteristische Tanz ist indeß von Herrn Taglioni geschmackvoll eingerichtet, und wird vorzüglich ausgeführt. Eines der vortrefflichsten dramatischen Musikstücke ist Nr. 15 die Scene und das Duett der Valentine mit Marcel. Gleich der Anfang mit der markirten Achtel-Bewegung der Saiten, und dazwischen eine melodische Stelle der Blase-Instrumente in veränderter Modulation, wirkt ungemein spannend. Eine Triolen-Figur der Bässe begleitet Marcels Gesang. Voll tiefer Empfindung ist das Cantabile Larghetto Valentinens in D-dur, von Mad. Schröder-Devrient seelenvoll vorgetragen, an einem sanften Harmsatz eingerichtet, womit sich Marcels prolanter Gesang kunstvoll verbindet, bis sich Beide im Cantabile vereinen. Erstaunlich ist hierauf der leidenschaftliche Schlußsatz Allegro moderato in F-moll, mit dem schreitenden der wechselnden und zuletzt auf das glänzendste den schönen Zwiegesang schließend. Die zum Zweikampfe gerüsteten Gegner erscheinen, und ein eben so melodisch als harmonisch interessantes Septett beginnt, dessen Schluß besonders von der durchdringendsten Wirkung ist. Herr Moriani führt darin die hochliegende Tenorstimme des Raoul als echter Künstler mit Sicherheit und weiser Berechnung seiner physischen Kräfte durch. Raoul und seine Secundanten werden durch hinzukommende Uebermacht von Gegnern hinterlistig angegriffen. Marcel ruft die protestantischen Soldaten, St. Bris (welchen Herr Böttcher vorzüglich kräftig singt und angemessen repräsentirt) die katholischen Studenten zur Hülfe herbei. Ein Spott-Chor folgt, an dem auch die Frauen beider Partheien in origineller Weise Theil nehmen. Die Ankunft der Königin zu Pferde, welche Dem. Tuczek, als gewandte Reiterin, schön costümirt darstellte, beschwichtigt die aufgeregten Gemüther, bis Graf Nevers (Hr. Rieke) mit dem Hochzeits-Zuge in erleuchteter Gondel erscheint, um seine, ihm jetzt vom Vater wieder bestimmte Braut Valentine abzuholen. Der lebendige Rhythmus der Musik auf der Bühne mit dem Chor und Orchester verbunden, giebt einen nicht minder glänzenden, effektvollen Akt-Schluß, als der vierte Akt der „Stummen von Portici“. Nach diesem Aufzuge wurden Mad. Schröder-Devrient und Herr v. Meyerbeer, auch Dem. Tuczek gerufen.

Der vierte Akt ist der Gipfelpunkt dieses dramatisch-lyrischen Meisterwerks neuester Zeit. Valentine, mit dem Grafen v. Nevers bereits vermählt, drückt in dem Recitative, Nr. 22, ihr Widerstreben gegen diese erzwungene Verbindung aus, da nur Raoul ihr Herz besitzt. Schon das Ritornell in Fis-moll, mit der durchgeführten Achtel-Bewegung der Bratsche und zweiten Geige, schildert im Allegro appassionato die leidenschaftliche Unruhe der unglücklich Liebenden. Leider blieb hier die sich nun anschließende, gefühlvolle Romanze aus, welche sich im Clavier-Auszuge, jedoch nicht in der gedruckten Partitur befindet. Raoul tritt ein, um Valentine noch zum letztenmale zu sehn, muß sich indeß verbergen, da St. Bris, Nevers und mehrere Edelleute erscheinen, um sich über den Untergang der Hugenotten zu berathen. Valentine darf als Nevers Gattin zugegen bleiben und die Verschwörung beginnt, Nr. 23 „Die Schwur“ und „Die Schwerdterweihe“ ist eines der großartigsten Ensemble-Stücke. St. Bris führt das Wort und die Verschworenen erklären sich zur Ermordung der Hugenotten bereit, bis auf Nevers, der seinen Degen zerbricht und gefangen zurückgehalten wird, indem Valentine seinen Edelmuth bewundert. Die Tonart E-moll und die bewegte Violin-Begleitung, nebst scharfen Einschnitten, giebt dem Nachtstück eine feierlich düstere Haltung, bis in dem E-dur Andantino eine cantable Melodie „Geheiligt sey die Nacht“ zuerst von St. Bris (hoher Baß, von Hrn. Böttcher vorzüglich ausdrucksvoll) allein, dann von vier Solostimmen und Männerchor, unter Valentinens Mitwirkung gesungen wird. Dies großartige Gesangstück ist von der anziehendsten Wirkung. Erschütternd ist der Aufruf des St. Bris zum Morde der Hugenotten, mit der Erwiederung des Chors: „Dann treffe sie der Streich!“ u. s. w. Zur Weihe der Waffen treten drei Mönche ein, welche im Unisono und dreistimmig den festen Mord für einen heiligen Streit erklären und die Schwerdter segnen. Dieser Gesang ist von echt dramatischer, imponirender Wirkung, die sich am Schlusse dieser Scene im Chor $^{12}/_{8}$-Takt in Gis-moll auf das vorangegangene feierliche As-dur, noch bis zur Wuthheit steigert, bis zuletzt Alle sich nach den Worten:

Holde Nacht!
Mitternacht!

leise und still entfernen. Dies ganze Musikstück ist mit großer Konsequenz und voll Bühnenwirkung, nicht minder musikalisch interessant und frappirend, als meisterhaft instrumentirt, durchgeführt. (Schluß folgt.)

Correspondenz.

Salzburg am 12. September 1842*).

Richtig beendet ist die Mozartfeier und ich zweifle nicht, daß, wer ein empfänglich Gemüth hat, erfüllten Herzens von dannen gegangen ist. Es war aber auch eine Hochfeier. Musik und Musik, und in solcher Menge, daß ich für den Ausgang besorgt war, weil ich fürchtete, daß nicht nur die Ausführenden, sondern noch früher die Hörenden ermüden würden, meine Befürchtung hat sich aber nicht bestätigt, denn der Enthusiasmus steigerte sich fast

*) Wenn er jeder dem Schreiben Manches wiederholt, was frühere Correspondenzen aus Salzburg bereits berichteten, so liegt der Grund darin in dem Umstande, daß die Redaktion in ihrer Eigenschaft zu einer deutschen Nationalmusik-Zeitung es für Pflicht hielt über eine Feier, wie unsere Mozart jetzt in Salzburg beginge vor den jedes und bemüht war, die möglichst lebendigen und ausführlichsten Mittheilungen zu machen, und zu dem Ende zwei verschiedene und eben so sehr in der Sache verständige als für dieselbe warme Correspondenten dort aufstellte. Sie durften wir doch auch, damit nur im Sinne der verehrten Leser gehandelt zu haben.

Anm. d. Red.

von Nummer zu Nummer und fand in der hehren, unvergleichlichen C-dur-Symphonie den Höhepunkt sowohl was Ausführung, als auch den Eindruck und Enthusiasmus, den sie hervorbrachte, anlangt. Das Publikum war nach jedem Satze wie elektrisirt und der Beifall am Schluß der Symphonie wollte gar nicht enden. Wie noch so viel ich auch Musik hörte, habe ich bei einer Symphonie einen solchen Beifall, eine so allgemein begeisterte Theilnahme im Publikum, und was auch mehr zu bewundern, in einem solchen aus allen Ständen gemischten Publikum wahrgenommen. Für mich war solches, im Vertrauen gesagt, ein doppelter Triumph, da sich mich und zwar namhafte Künstler für die Einrichtung des Programms und zwar die C-dur-Symphonie zum Schlusse zu setzen, wo aller Ohren, so wie aller Ausübenden Lungen und Hände ermüdet wären, sträubten. Zu sehr kannte ich den Werth und die magische Gewalt und Macht der Symphonie, als daß ich mich hätte von irgend Jemanden bereden lassen, zu oft habe ich ihre Macht, ihren Wiederklang erprobt, um an dem Erfolge noch zweifeln zu können. Was hätte wohl nach der Symphonie bona als den Einzelheiten des Programms noch einen so nachhaltigen tiefen Eindruck machen können? Keine der Nummern. Das erste Finale im Don Juan bei ganz vollendeter Aufführung wohl und doch nicht einmal im Concerte ohne Handlung und Kostüm. Außerdem mußte auch nach meiner Ansicht ein Concert durch eine und zwar durch die großartigste Concert-Composition, die der Verewigte geschrieben, geschlossen werden. Und wo nimmt Mozart in einer derartigen Komposition einen kühneren Flug? Darum heißt sie auch sein Jupiter. Wer sie beim Mozartfeste gehört und Ohr und Sinn für Musik hat, der zweifelt nicht an dieser Wahrheit. — Aber Bedingung ist auch, daß sie so aufgeführt wird, und das erfordert wirklich große Anstrengung, wo die so sehr sich fremde und verschiedenartige Kräfte, die sich zusammengefunden zu einer mächtigen Einheit, bewähren. Genau genommen ist nur eine Repetition mit der Symphonie gehalten und zwar am 2. September; zwar fand am 3. eine zweite Probe statt, allein das war die Generalprobe, in welcher gar nichts wiederholt wurde, obschon man es während des Spiels nicht an energischen und anhaltenden Erinnerungen fehlen ließ. Die eigentliche und erste Probe war aber auch eine solche, wie sie wohl nicht allenthalben gehalten wird. Der Dirigent ließ sich durch Nichts irre machen, und so lange oft einen oder einzelne Takte wiederholen, und machte sich durch Vorsingen und sogar einige Male durch Vorspielen dem Ganzen verständlich, dahingegen sprach er sich voll Begeisterung für Mozart und für den hohen, hehren Zweck, der uns vereinte, lebendigst aus, so daß auch der Minderbefähigte und Minderbegeisterte mit fortgerissen und angefeuert wurde. Bei dem wahren und ausgezeichneten Künstler, deren das Orchester zwar Viele zählte, war wohl solches nicht nothwendig, aber das Orchester war von Musikern und Dilettanten fast aller Orten zusammengesetzt, und bei denen ist ein begeisterndes, schlagendes Wort oft von großer Bedeutung, besonders wo denn auch vielleicht bei Manchen die physischen Kräfte und mit ihnen die geistigen zu ermüden anfangen. Sein Losungswort war daher: „Meine Herren, Alles für Mozart!" und wahrlich, da, wo es bis dahin noch nicht gezündet, da schien es lichterloh aufzuflackern.

Unter uns, theurer Freund, seine Stellung war keine leichte, denn Lachner hatte bei den ersten Blaseinstrumenten die Besten seiner Garde mitgebracht, und Lachners Probe und die hiesige waren gar verschiedenartige. So viel leuchtet allgemein ein, daß die meisten Künstler solche Strenge, solche Treue gegen Mozarts Kompositionen nicht gewohnt waren, und er schonte Niemand, vom Ersten bis zum Letzten, wäre es nothwendig gewesen, forderte er neben begeisterter, Alles opfernder vollendeter Ausführung eine peinliche Treue hinsichtlich des bezeichneten Ausdrucks. Uebrigens bleibt das eine unumstößliche Wahrheit, die sich täglich und auch hier beim Feste aufs Neue bestätigte, daß ein Kapellmeister neben seinen für sein Amt unentbehrlichen theoretischen, wissenschaftlichen Kenntnissen, so wie auch eine langjährige Routine im Partiturlesen und Partiturhören auch einen möglichst hohen Grad technischer Kunstfertigkeit und zwar hauptsächlich auf der Geige besitzen soll, und noch eine unerläßliche, ästhetische Ausbildung, so wie eine nicht ermüdende Beharrlichkeit und Ausdauer. Weshalb ich von einem Capellmeister fordere, daß er Geigenvirtuose sey, ist Folgendes Ursache. Der größere Theil des Orchesters besteht aus Geigern aller Art. Ihnen habe ich nicht nöthig zu sagen, von welch ganz verschiedenartiger Wirkung eine Figur ist, ob ein Geiger solche mit dem Auf- oder Herunterstrich macht. Es werden durch Nachlässigkeit oder Unkenntniß in dergleichen oftmals die bedeutsamsten Gedanken in unbedeutsame, die charaktervollsten in nichtssagende verwandelt. Ferner im Orchester soll die größte Einfachheit und strengste Einheit in der Ausführung herrschen, und dadurch ist eine Totalwirkung erreichbar. — Wie sehr wird solche durch unrichtige Strichart und außerdem durch unrichtige, gekünstelte Applikaturen auf den Saiteninstrumenten gestört, wenn der Sinn entfehlt, und im Orchester dem Solospiele nicht verlangen kann. Nur das Gefühl der Einfachheit und Verläugnung der eigenen Individualität muß vorherrschen und führt zum schönen Ziele der Einheit. Ferner bleiben für die Saiteninstrumente oftmals Figuren und Phrasen unvollkommen, weil nicht die einfachste Applikatur genommen wird. Jenes ist dergleichen zu erreichen nach der allgemeinen Ansicht Sache des Orchester-Anführers, so wie des Anführers eines jeden Saiteninstruments. — Ist man denn auch in der Wahl dieser Aemter immer glücklich? Keineswegs, vielmehr giebt es solcher Individuen leider zu wenige, die diese ihre Lebensaufgabe begriffen und erkannt hätten, und welche auch die Beharrlichkeit und Treue für die heilige Kunst besitzen, ihre Aufgabe nicht aus dem Auge zu verlieren — und im allerglücklichsten Falle bleibt es für den Orchesteranführer stets eine sehr schwere Aufgabe, während er selbst oft mit den Schwierigkeiten einer Passage beschäftigt, auch noch für und über alle Uebrigen zu wachen. Wenn daher nicht das oberste Auge und Ohr, der Capellmeister über das Ganze mit Auge und Ohr

wacht, so ist keine vollkommene Einheit zu erreichen. Hiezu gehört aber ein vielseitiges gebildetes Ohr und Auge, und zugleich selbsteigene bedeutende technische, so wie auch ästhetische Kunstfertigkeit und Ausbildung. Bei den Blasinstrumenten kommen diese Klippen nicht vor, da giebt es kein Auf- und Herunter bei der Ausführung, so wie keine drei bis vier verschiedene Applikaturen, wo jede Applikatur einer Phrase einen andern Charakter aufprägt. Beim Bläser gilt das allgemeine Gesetz, was auch beim Gesange, so wie bei aller Musik gilt, die Kunst und Regeln des Gesanges und das richtige Haushalten des Athems, und dieses ist die letzte und eine der wichtigsten Punkte des Wissens und Könnens eines Capellmeisters, daß er Gesang studire, und zwar aus dem Grunde. Wenn wir alles Das ins Auge fassen, so möchten wir freilich bei einer genauen Prüfung wohl nicht gerade viele ausgezeichnete Capellmeister besitzen, und dem ist auch leider so —

In Bezug auf L. als Dirigent wünschen Sie von mir ein offenes aufrichtiges Urtheil, welches ich Ihnen im Vertrauen auf Ihre Discretion gerne mittheile. L. hat außerordentliche Routine im Partiturlesen, auch hat er ein gebildet scharfes Ohr in Bezug auf harmonische Reinheit, und gewiß entschlüpft ihm nicht selten ein falscher Ton, und besonders wenn er sich vorher einmal mit seiner Partitur vertraut gemacht hat, auch studirt er, wie ich glaube bemerkt zu haben, rasch etwas ein, so daß man sagen kann, es geht recht gut, aber wenn es darauf ankommt, in den Geist einer Composition tiefer, ja bis in seine tiefste Tiefe einzudringen, ja sie in ihrer Eigenthümlichkeit zu ergründen und wiederzugeben, das glaube ich getrost behaupten zu können, vermag er nicht, dazu reicht seine ästhetische wie philosophisch musikalische Ausbildung, desgleichen seine musikalische Richtung und Erziehung, die er genommen und genossen, so wie auch sein ihm eignes physisches Phlegma nicht aus. Es mangelt ihm auch, wie ich glaube, die hingebende, Alles opfernde und sich selbst verläugnende Liebe zur heiligen Musik, für classische Musik hat er, wie ich glaube, auch eine Stimmung und eine Bildung genossen, da er am Theater aufgewachsen ist, und sich von jeher mehr mit modernen Gesängen von Rossini und sonstigen ... hat herumplagen müssen und es ihm wohl nur seine Zeit, Muße und ich glaube sogar die unumgänglich geistliche Seelenstimmung mangelte, um sich in die classischen Werke so mit ganzer Seelenkraft zu versenken. Seine deutsche Natur, obschon mit wälscher Milch größtentheils aufgezogen und ernährt, kann sich jedoch dennoch nicht verläugnen, und es spricht sich sowohl in seinen Compositionen wie in seiner Direktion, so meine ich bemerkt zu haben, seine gute deutsche Natur mit italienischer Erziehung aus, aber er hat durch die fremde Nahrung, die sein Geist genossen, nicht auch ihre südlich poetische Natur mit eingesogen, die entbehrt er, nach meinem Dafürhalten. Routine ist daher als Dirigent sein größter Vorzug, und da es ihm auch an technischer bedeutender Ausbildung und Geschicklichkeit auf einem Instrumente mangelt, so mangelt auch seiner Direktion die feinere, genauere Ausführung. Was zum Beispiel Stricharten anlangt, so entsinne ich mich kaum, jemals eine Bemerkung von ihm gehört zu haben. Zwar soll er recht gut Contrabaß gespielt haben, aber das reicht nicht hin. Unter seinen Geigern geht es daher sowohl in München wie hier bei der Symphonie auch nicht sonderlich zu. Der Eine läßt den Bogen springen, der Andere macht staccato, und ein Dritter zieht gehörig aus, ferner Einer spielt auf einer und der Andere auf zwei Saiten eine Phrase, und da mangelt die Einheit. Bei den Münchener Geigern ließe sich, da die meisten wirklich treffliche, ja viele wahrhaft ausgezeichnete Künstler sind, solches um so leichter erreichen, aber unter L. ist solches wohl nicht möglich. Dahingegen hält er Alles auf eine gute Begleitung im Gesange, die ist dort so meisterlich, wie irgendwo, ja oft sogar auf Kosten der Composition, um nur den Sänger glänzen zu lassen. Noch etwas Eigentliches, nicht gerade Lobenswerthes habe ich an L's Direktion bemerkt, nämlich, er pflegt gerne die letzte Phrase einer Composition gegen ihr Ende, so viele deren auch vorkommen, zu dehnen, um dadurch einen Effekt hervorzubringen. Bei Virtuosen läßt man sich solches bei ihren Vorträgen in Passagen, wenn es geschickt und am rechten Orte angebracht wird, wohl gefallen, aber wenn das regelmäßig angebracht wird, so wird es selbst beim Virtuosen zur Manier, beim Orchester hingegen möchte solches wohl nur höchst selten und mit großer Umsicht statthaft seyn, ja bei den meisten classischen Compositionen unzulässig. Ich kann diesen Vorwurf L. nur in seinem eignen Orchester machen, hier in Salzburg geschah es nicht, und vielleicht und wahrscheinlich aus dem Grunde nicht, weil man, um solche Willkührlichkeiten glücklich auszuführen, mit einem Orchester sehr genau vertraut seyn muß, und selbst im L's eignem Orchester gab dieses Treiben im Tempo zu großen Störungen, namentlich von Seiten der Blechinstrumente, ja sogar zu einer Art von Kampf unter Blechbläsern und Saiteninstrumenten Anlaß. So viel im Vertrauen über L. Nun prüfen Sie, ob ich richtig beobachtet habe und geben Sie mir Ihre Gegenbemerkungen. Mir ist ein solches Gedankenspiel eines ausgezeichneten Mannes wie L. eben so interessant als lehrreich, und begierig bin ich, ob ich von Ihnen Widerlegung oder Bestätigung über L. finde.

Nun will ich meinem Versprechen nachkommen und Ihnen Einiges über das zweite Konzert mittheilen.

Die Ouverture gelang über meine Erwartung und machte einen ungeheuren Effekt. Viele, viele Stimmen lobten die Wahl des Tempo's mit dem Bemerken, daß solche in der Regel übereilt würde, wodurch es an Vollendung, dem gehörigen Ausdruck und der ihr eignen Kraft verliere. Viele Stimmen verlangten sie da Capo, dann mischten sich Stimmen hinein „Prolog!“ Es war mir willkommen, erstens weil ich sie gerne noch einmal hörte und zweitens weil ich die Ermüdung des Orchesters fürchtete. Wie aber Aufschütz hervortrat, erklärte er einige Worte an's Publikum, daß er fürchtete, es möge der Prolog seiner gestrigen ersten Wirkung nicht gleichkommen können, worauf sich viele Stimmen hören ließen „Nein! Richtig bemerkt! Sehr wahr!“ indeß, fährt er fort, wolle

er dem Wunsche des Publikums nachkommen. Diese Bemerkung bestätigte sich nur allzusehr, obschon der Beifall am Schlusse ein großer war, so wurde er doch nicht, wie Tags zuvor nach jedem einzelnen Gedanken, nach fast jeder Phrase mit Beifall unterbrochen. Dem Prolog folgte die Arie Nr 2 des Programms. Die Ausführung war wohl von Seiten der H. glänzend zu nennen, doch beging sie die Keckheit und Geschmacklosigkeit, die Arie mit dem $\bar{\bar{c}}$ statt mit dem $\bar{c}$ zu schließen, welches bei selbst vollendeter Ausführung widerwärtig klingt, und ihr mißlang der Ton und der Ton quickte mit einem Worte, es riß ihr die Quinte. Die jubelnde Menge überhörte es, applaudirte mächtig und die Arie mußte wiederholt werden und Mad H. sang sie noch schöner, aber der letzte Ton quickte noch abscheulicher. Die Soli's gelangen ebenfalls, und meine Bekannten rühmten den göttlichen Klang der schönen Geige, die selbst bei der schönen Stimme der H. gewonnen haben. Nr. 3, Oktett, ging im Ganzen gut und jeder Satz fand vielen Beifall, aber es fehlte dem Ganzen doch ein gewisser Schwung, Begeisterung. Vielleicht waren die Künstler von all den Proben und Aufführungen ermüdet. Nr. 4, Baß-Arie. Als Composition steht sie unter Mozart's Werken nicht gerade als ein Stern da, obschon sich Mozart nicht darin verleugnet, und ist es räthselhaft, wie Mozart für den damaligen Zeiten solche Schwierigkeiten für den Contrabaß schreiben konnte. Hr Müller löste die Ausführung über Erwartung und erwarb verdienten Beifall, obschon Hr Staudigl, der die Arie, wie allgemein versichert wird, gewissermaßen prima vista gesungen haben soll, Herrn Müller nicht sonderlich unterstützte, denn seine Kränklichkeit gestattete ihm weder Lust noch Laune für Takte zu singen. Bei solcher Gelegenheit und überhaupt bei öffentlichen Aufführungen ist man sowohl dem Publikum und noch mehr der Kunst, und nun gar bei solch einem Feste und solcher Composition schuldig, dergleichen gehörig zu studiren. Um so mehr mußte ich daher Hrn. Müllers Kunst bewundern, der das Unglaubliche leistete. Nr 5 Duett. Sangen Beide mit voller Wärme und auch mit gehörigem Respekte für Mozart. Gefiel sehr. Nr. 6. Arie. Desgleichen gut und Beifall. Dieß gehört unstreitig zu den gelungensten deutschen Tenoristen. [illegible] Nr. 7, Chor aus derselben Oper. Er wurde trefflich mit Feuer, Energie und gehöriger Discretion ausgeführt, und das Publikum jauchzte ihm Beifall, so es war ein Wonnelärm, ihm folgte die Arie O Isis und Osiris mit Chor aus der Zauberflöte, welche sich gleichen Beifall erwarb und Staudigl trug sie trotz seiner Kränklichkeit gut vor. Die Zusammenstellung der beiden Chöre mit der vorhergehenden Arie, diese in ihrem süßen, schmachtenden, zarten Charakter, der Chor in seinem fast bacchantischen jubelnden Charakter, ebenso Nr 8 und die Aufführung und nun endlich die Baß-Arie mit Chor aus der Zauberflöte. Welche ungeheuren Contraste welche ästhetisch-poetischen Dimensionen, welche Klüfte liegen zwischen Nummern vom zarten Liebeshauch bis zum bacchantischen Jubel und zwischen der religiösen (aber doch immer dramatischen) Schwärmerei der Arie mit Chor O Isis und Osiris — Ich hätte nicht geirrt, sondern die drei Nummern im Kleinen ein Bild von Mozart's riesigem allumfassenden Universal-Genie geben, boten sie nur das Publikum einen wahrhaft bezaubernden Enthusiasmus aus. Hr Pott hätte zu seinem Concerte gerne noch noch eine durch Umfang großartige Chor-Composition genommen, und diese war das Sextett und erste Finale aus Don Juan bestimmt gewesen, da geistliche Musik, und zwar am Morgen auch das herrliche Requiem gehört worden war, genügend gehört worden war, allein durch das plötzliche Absagen der Mad. Stöckl-Heinefetter mußte dasselbe ausfallen, und einen geistlichen Chor konnte man, nachdem man Morgens das Requiem gehört, ohne einen Mißgriff zu thun, nicht wählen, außerdem war für die geistliche Musik Gelegenheit genug vorhanden, in der Kirche Mozart als solchen in seiner höchsten Höhe zu zeigen, daß solches aber theils durch die Wahl der Messe, so wie durch minder vollendete Aufführungen beider Kirchenmusiken nicht in vollem Maße erreicht wurde, dafür durften die beiden Concerte, die ihren Höhepunkt in weltlichen Gesangs-Compositionen, aber vorzüglich in Cammer Compositionen, finden mußten, nicht leiden. Um Mozart in seiner ganzen Vielseitigkeit darzustellen, hätte eigentlich noch eine Oper auf der Bühne gegeben werden müssen, aber dazu mangelte es an einem geräumigen Theater. Zweite Abtheilung. Romanze des Pagen in B-dur aus Figaro. Sang Mad. Hasselt so verschieden, wie ich solche nie im Leben gehört. Ihre Anfangsvirtuosität erwarb sich freilich dennoch bei dem Nichteingeweihten Beifall, aber den gebildeten Zuhörer betrübte, ja erbitterte eine solche Verunstaltung dieser über allen Ausdruck erhabenen liebreizenden Romanze! Welche Versündigung gegen Mozart. Ein solches bizarres Verschrauben, Verdrehen, Retardiren und Treiben sowohl bei einzelnen Noten, wie bei ganzen Phrasen ist mir noch nicht vorgekommen. Bald wurde aus ¼-Note ⅛, aus ⅛ ¼ und umgekehrt, so daß mehrmals nicht nur rhythmische melodische Quer- und Mißstände, sondern sogar harmonische Unrichtigkeiten zu Tage gefördert wurden, und wahrlich zu bewundern war es, daß das Orchester jedem der Winke des Capellmeisterstabes augenblicklich folgte. Ich bin sonst ein großer Verehrer des seltenen Talents der Mad Hasselt, aber gerade deswegen halte ich mich verpflichtet, ihr ihre Versündigung gegen Mozart, ihren gänzlichen Mangel an Pietät vorzuwerfen, wozu ich auch die erste Gelegenheit, die sich mir darbietet, ergreifen werde. Nr 10, Terzett, ging brav. Mad Hasselt setzte um einen halben Takt zu spät ein, allein durch einen Wink des Dirigentenstabes folgte das Orchester und der Fehler konnte nur dem Eingeweihten in die Composition bemerklich werden. Gefiel sehr. Nr 11 Baß-Arie, In diesen heil'gen Hallen. Der Dirigent nahm schon ein sehr langsames Tempo, aber als Staudigl begann, wurde es noch viel langsamer, es wurde zum Largo. Nun er war krank, aber das Verbessern Mozarts durch eignen oder fremden Gedanken hätte denn doch heute, wenn auch nur aus Ehrfurcht für den Gefeierten, unterbleiben können. Aber die Eitelkeit der Sänger ist noch größer

als das Genie Mozart's, könnte man fast ausrufen. Nr. 12, der Glanzpunkt aller Festlichkeiten. Alt und Jeder wurde mit fortgerissen, und noch so viel Musik, noch so viel Jubel und frische Lebenskraft und Lebensgenuß. Gewiß spricht solches am meisten sowohl für die außerordentliche Macht des Werkes als für die Ausführung. Ich habe nur eine Stimme gehört. Man hat wohl schwerlich jemals eine Mozart'sche Symphonie und namentlich diese in dieser Vollendung gehört, aber auch nie einen solchen allgemeinen Jubel nach einer Symphonie gehört. Es war wirklich eine geistige und technische Vollendung. Mozarts Geist umschwebte die Ausführenden. Nichts hat beim ganzen Feste die Wirkung hervorgebracht. — Ist das Fest an und für sich schon für die Kunst von hoher Bedeutung und unberechenbaren Folgen, so muß es besonders durch einen solchen Schluß des Festes noch mehr werden, und für den wahren Künstler und Kunstfreund knüpfen sich daran oft frohe bedeutungsvolle Hoffnungen. Die Aufführung des Requiem's mit Neukomm's Leitung am 5. Sept. im Dom war leider, wenn auch eine ganz gute, doch der Feier des Tages und seiner eigentlichen Bedeutung noch keine völlig würdige und entsprechende, während in seiner Bedeutung und namentlich bei Wahl der Compositionen nach die eigentlichen Höhepunkte des Festes hätten seyn müssen. Auch selbst Neukomm bleibt nicht frei von dem Vorwurf, daß es ihm an Mangel an Pietät für Mozart nicht fehlt, denn sonst hätte er unmöglich in dem Tuba mirum des Requiem statt des Fagotts [illegible] z. B. Posaunen anwenden können, wodurch die Composition ihren eigentlichen Charakter noch entstellt worden ist, und ihre Wirkung und Intention des Componisten verfehlt wurde. Von einem N. hätte ich solches nicht erwartet. Was seine sonstige Leitung anlangt, so muß ich Ihnen, werther Freund, im Vertrauen gestehen, der Mann ist schon zu alt und es mangelt ihm an gehöriger Energie. Kurz in seinen Lebensjahren sind wohl Wenige noch solcher Leistungen gewachsen. Es war solches wahrhaft zu bedauern. Die Solosänger, Hassel, Zehnmayer (Alt), Dup (Tenor), und Standigl thaten ihr Mögliches und namentlich gab sich erstere viele Mühe, die Theatersängerin zu verläugnen. Die Männerchöre zeichneten sich durch Kraft aus. Die Besetzung des Orchesters war auch keine angemessene. Eigentlich Störendes fiel jedoch nicht vor, nur fehlte es an der höheren Weihe — und das fühlten die Meisten mit mir. Sonderbar, nicht einem Menschen bin ich begegnet, der nach später das Requiem erwähnt hätte. Sollte man das für möglich halten.

Mit N.'s Direktion ist es wie mit seiner geschätzten Rede, wenn man's genau. Nun vollendet ist ja Nichts auf der Welt. Ich schreibe Ihnen in einigen Tagen wieder und theile Ihnen noch Manches, was Sie interessiren wird, mit.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Paris am 17. September. In der großen Oper wird gegenwärtig eine neue Oper von Halevy, betitelt Karl VI., einstudirt. Man ist sehr gespannt auf die Aufführung, die Einen fürchten, die Andern hoffen, welche Zahl die größere und längere ist, will ich nicht entscheiden. Jedenfalls gehören zu der ersteren Parthei die eigentlichen Musiker.

Köln am 14. September. Auch Liszt kam zu dem Dombaufeste und mit seinem gestrigen Concerte zum Besten der Dombaukasse im Lenzeichhause wurde die große Reihe der glänzenden Feiern, die seinen Fest verherrlichte, harmonisch geschlossen. Das Concert war zahlreich besucht und gewährte eine ansehnliche Einnahme. Der Beifall, den Liszt's Spiel erregte, war natürlich ein stürmischer, ein wahrhaft enthusiastischer.

Wien am 20. September. Auch dieses Jahr und zwar am 8. und 10. November wird hier ein großes Musikfest abgehalten werden. Die Localität dazu ist die gewöhnliche: die K. K. Winterreitschule. Die Zahl der Mitwirkenden wird auf 1000 geschätzt, und zur Aufführung ist Händel's „Judas Maccabäus" mit Einschaltung [illegible] Instrumentation bestimmt worden.

Petersburg am 18. September. Einen ausführlichen Bericht Ihnen über unser musikalisches Leben im vergangenen Sommer mitzutheilen, wäre ein fruchtloses Unternehmen, denn kaum im Winter scheint es [illegible] wir musikalisch gestimmt seyn. Unsere Opern, namentlich aber die deutsche, befinden sich gegenwärtig in einem — um mich gelind auszudrücken — schwangelnden Zustande, und wenn nicht dem Personale, so doch dem Repertoire nach, daß es schlecht bestellt ist, daß einem Kunstgebildeten selten die Lust zum Besuche wird.

London am 21. September. Einen schmerzlichen Verlust muß ich Ihnen melden, den unsere Kunst — will ich so eben hier — erlitten hat. Miß Adelaide Kemble, die liebenswürdige begabte Sängerin, selbst auch in Deutschland noch in schönem Angedenken, starb. Wie Ihnen bekannt seyn wird, hatte sie dieselbe mit dem sehr reichen Sohne Lane-Borgmann's [illegible], welcher ihr sein geringeres Privatvermögen mit einer 30,000 Pfund jährlich zubrachte, vermählt, wären am Abend vor der Hochzeit gewiß der unerbittliche Tod und Glückseligkeit. Wie sehr und bald hat das geschickte Schicksal dennoch seine hoffnungsvolle Künstlerlaufbahn beendigen müssen. Ein Schwester der Adelaide, Fanny Kemble, nämlich starb bereits im vergangenen Jahre.

Prag im September. Unter unseren Privat-Musikschulen nimmt unstreitig die Bildungsanstalt des Hrn. J. Proksch den ersten Platz ein. Am 4., 5. und 6. August fand eine öffentliche Prüfung in derselben statt, und die Resultate, welche solche lieferte, dürfen glänzend genannt werden. Am 4. wurden zunächst die wirklichen Zöglinge der Elementarclasse geprüft. Es war eine wahre Freude, zu hören, wie die sechs- bis zehnjährigen kleinen Mädchen über alle Gegenstände der allgemeinen Musiklehre die beste Rechenschaft geben konnten. Eben so gut lösten sie Aufgaben und Ausweichungen aus. Auch mehr überraschten dieselben die Leistungen der höheren Classen sowohl im Theoretischen als im Praktischen. Wir hörten von Letzteren Fugen von S. Bach und andere classische und schwere Werke mit der größten Präcision vortragen. — Clavierstücke von Spalberg u. — Ouverturen auf mehreren Pianos. Dabei ist auch Geschmack im Vortrage und man überzeugt sich, daß musikalische Bildung entsprechend [illegible] allgemeine musikalische Bildende und sein [illegible] ist, der bloß sein Augenmerk auf das mechanische Einstudiren irgend eines Musikstücks richtet. Dergleichen Anstalten sollten häufiger seyn, und gewiß stünde es bald besser mit der allgemeinen Musikbildung und mit dem Geschmack in der musikalischen Kunst selbst.

Aus Reval. Das für die St. Olaikirche hieselbst bestimmte neue Orgelwerk ist hier angelangt und bis zur Aufstellung beendigt. Es ist ein kolossaler großartiger Bau, welcher seiner Merkwürdigkeiten wegen auch das größere musikalische Publikum interessirt. Der Erbauer, Eberhard Friedrich Walcker zu Ludwigsburg, hat dasselbe mit zwei Gehülfen aber Fr. [illegible] hieher gesendet und ist jetzt persönlich hier anwesend, um die Aufstellung zu leiten. Bis Ende dieses Jahres wird das durch Vollkommenheit der Kunst, wie der technischen Arbeit ausgezeichnete Prachtwerk vollendet dastehen. E. F. Walcker hat auch vor zwei Jahren das allgemeine Aufsehen erregende Orgelwerk der St. Peterskirche zu St. Petersburg erbaut. In beiden Werken sind alle neueren im Orgelbau, namentlich von Walcker und Wachtel anlangt, gemachten Verbesserungen, welche zur Erleichterung des Tones, Erleichterung des Spieles und Beförderung größerer Ausdauer des Organisten dienen, musterhaft benutzt, so daß erstere als Normalwerke neuerer Zeit gelten. Um so mehr ist der billige Preis derselben Aufsehen erregend. Das hiesige Werk in der St. Olaikirche, bestehend aus drei Manualen, zwei Pedalklavieren, Schwellung, sechs Koppeln, Windeinströmladern und Bälgen, im Ganzen 64 klingende Stimmen enthaltend, kostet 36,000 fl. (etwa 36,000 Mark Banco), das Petersburger besteht aus 65 klingenden Stimmen mit 77 Zügen, zu drei Manualen und zwei Pedalen, und wurde für 27300 fl. angefertigt. Walcker wird, wenn er das hiesige Orgelwerk vollendet, die [illegible] Rückreise nach Deutschland noch nach Schweden gehen und dort den Bau eines ähnlichen zu übernehmen. (Rig. Ztg.)

Miszellen.

(Mendelssohn componirt eine Oper.) Abermals wird von vielen Seiten her die Nachricht aufgetischt, D. Felix Mendelssohn-Bartholdy componire eine Oper für die große Oper zu Paris, zu der ihm Scribe den Text geliefert habe. Mendelssohn widerspricht nicht und bis dahin wollen wir glauben: [illegible] — Paris, große Oper, Text von Scribe — wie sonderbar das Alles zu dem „Geist- und Buch der vergangenen Jahrhunderts“, wie die Leipziger musikalischen Zeitungen Mendelssohn nennen! — Ueberhaupt sind wir, ist die Sache so wahr, auf Glückes gespannt, namentlich auch darauf, was man in Leipzig dann dazu sagen wird, daß ihr Mendelssohn sich ebenfalls einen Text aus Paris holte. Als Lachner dies that, hatte man nämlich dort große Lust, eine förmliche Verschwörung gegen „Katharina Cornaro“ anzustiften.

(Feier des 4. Septembers.) Am 4. September ward bekanntlich Mozarts Denkmal in Salzburg enthüllt, und aus dieser Veranlassung fanden an mehreren Orten musikalische Feiern zum Andenken Mozarts an jenem Tage statt, so namentlich in Hamburg und Berlin, wo der berühmte Hungvinsangen eine vergleichen in der Singakademie veranstaltete. Wir bemerken dies um so lieber hier, als solche Beweise der Pietät einem kleinen Blick zugleich auf die künstlerische Stimmung in diesen der größeren musikalischen Kreisen gewähren.

(Gesangwettstreit.) In Mons in Belgien fand kürzlich, wie im vergangenen Jahre zu Brüssel, ein Gesangwettstreit statt, an dem 13 Sängergesellschaften Theil nahmen. Die Preise bestanden in goldenen und silbernen Medaillen. Unter den Preisrichtern befand sich auch Stiehle, der jetzt in Brüssel als Direktor der Sängergesellschaft „Lecho de l'Allemagne“ fungirt.

(Das Musikfest in Cambridge) wurde von Mendelssohn dirigirt. Das Hauptwerk der Aufführungen war Händels „Messias“. Londoner Blätter zu Folge trug Mendelssohn auch ein neues Clavier-Concert von seiner Composition dabei vor.

(Neue Unterrichtsanstalt für Blinde.) Zu Eimsbüttel bei Hamburg hat Hr. D. Kerst, ein Schüler Spohrs, eine öffentliche Unterrichtsanstalt für Blinde errichtet. Das jährliche Honorar für einen Zögling, einschließlich Kost und Wohnung, ist 600 M. B. oder 420 fl. rhein. Uebungen im Quartett- und Orchesterspiel finden daselbst statt. Außerdem wird auch Unterricht im Clavierspiel und in der Harmonielehre ertheilt.

(Das Dresdener Gesangfest.) Den 8. August ist zu Dresden das angekündigte große Gesangfest begangen worden. Gegen 370 Sänger nahmen daran Theil, darunter auch ein Abgeordneter vom Gesangverein zu Frankfurt am Main. Der erste Tag war einer Elbfahrt gewidmet, 35 festlich geschmückte Gondeln schifften in 7 Abtheilungen (die Dresdener Liedertafel in 5 Gondeln als erste, die Sänger aus der Oberlausitz, an deren Spitze der Zittauer Gesangverein, als zweite, die von der Niederelbe, Pirna, Meißen u. s. w. als dritte, die vom Erzgebirge als vierte, die vom Voigtlande als fünfte, die von der Lausitz als sechste, der Dresdener Orpheus mit den Sängern aus Dresdens nächster Umgebung als siebente Abtheilung) nach Blasewitz und Loschwitz, wo sie eine Reihe vortrefflicher Gesänge ausführten. Am zweiten Tage zogen die Sänger, gegen 350 an der Zahl, in den Plauenschen Grund, wo sie sich an verschiedenen Orten vertheilten und ihre Gesänge ertönen ließen. Namentlich machte der Gesang von mehreren Bergen herab einen herrlichen Eindruck. Nachdem sie von dem Freiherrn v. Burgk gastlich bewirthet worden, zogen sie in der festlichsten Stimmung und mit den gehabten schönen Eindrücken nach Dresden zurück. Besonders zu rühmen ist die gute Ordnung, welche durch keinen Mißklang gestört wurde, so wie die Bereitwilligkeit der Behörden, das Fest zu fördern und zu verschönern.

Anzeige.

☞ Pfälzisches Volkslied.

Stuttgart. Im Unterzeichneter ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben

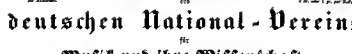
Pfälzisches Volkslied, von Alois Schmitt,
in Partitur und Stimmen gedruckt. Pr. 36 kr.

Es ist dies jenes Volkslied, welches am letzten Pfälzischen Musikfeste zu Neustadt aufgeführt wurde, und so außerordentlichen Beifall unter dem dortigen Publikum fand. Wir glauben daher den gesammten Bewohnern der Pfalz einen Dienst mit dem schnellen Druck des Liedes erwiesen zu haben, und machen namentlich die vielen Singvereine auf sein Erscheinen aufmerksam. Der bewährte Componist sang es in seiner Liebe zu der schönen Pfalz und tiefstem Herzen.

☞ Zugleich bemerken wir, daß sich die an demselben Musikfeste mit Beifall aufgenommene **Fest-Cantate** desselben Herrn Verfassers im Clavier-Auszuge unter der Presse befindet, und nächster Tage ausgegeben werden wird.

Allgemeine Musik-Handlung.



des


Vierter Jahrgang. **Nr. 41.** 13. October 1842.

Ueber die Aufführung der großen Oper „Die Hugenotten",

nach dem Französischen des Scribe übersetzt von Castelli, mit Musik vom Königl. Preußischen Hofcapellmeister G. Meyerbeer, auf der Königlichen Bühne zu Berlin.

(Schluß.)

Ein wahres Meisterstück ist das hierauf folgende Duett der Valentine und des Raoul, Nr. 24. Letzterer will davon eilen, Valentine hält ihn zurück. Das Allegretto Maestoso beginnt eine Begleitungs-Figur der Violen und Violoncelle in Es ungemein spannend, welche später auch die Violinen aufnehmen. Im sich anschließenden Moderato ¾ Takt in F-moll drückt Raoul seine Sehnsucht aus, seinen bedrohten Brüdern zu Hülfe zu eilen. Valentine fleht ihn liebevoll (in F-dur) und mit zärtlichem Ausdruck, zurück zu bleiben. Ihre Angst steigert sich bis zur Verzweiflung bei den Worten:

Nein, bei Gott! Du darfst diese Schwelle,
Darfst sie nicht überschreiten!
Fest an Dich klamm'r ich mich!

Wie Mad. Schröder-Devrient diese Situation declamatorisch, musikalisch und plastisch ausführt, läßt sich nur empfinden, nicht beschreiben. Aber der Componist hat hier auch seinen tiefen Blick in das menschliche Herz gezeigt, da die höchste Leidenschaft sich nicht wahrer in Tönen schildern läßt! Und doch bleibt noch eine Beruhigung des aufgeregten Gemüths übrig. Nachdem Valentine in der größten Angst ihre Liebe zu Raoul nicht länger verhehlen konnte, drückt dieser das Wonnegefühl das ihn bei dieser Erklärung durchströmt, in dem überaus zarten Andante amoroso in Ges-dur aus. Diese reizende Cavatine wird von Flöten, einem englischen Horn, zwei Clarinetten, Fagotten und Hörnern, von den Saiten-Instrumenten ppp in ¾ tremolirenden Akkorden begleitet, indem die Violoncelle die süße Cantilene der Singstimme imitiren, bis dies später die Blase-Instrumente thun. Hr. Mantius sang diese (bis zum hohen ces hinaufreichende) Melodie sehr zart und mit inniger Empfindung. Neu und schön ist die Modulation in D-dur, wie der Eintritt der verzierten Figur der Clarinette in D-dur überraschend. Hierauf imitiren die beiden Singstimmen der Liebenden sich, in gänzliche Selbstvergessenheit ihrer gefährlichen Lage, bis die dumpfen Glockenklänge aus der Ferne beide daran mahnen. Die Bewegung steigert sich nun bis zur Stretta in F-moll ⁴/₄-Takt, wo Raouls wiederkehrender Kampfesruf durch das Flehen der Geliebten im zarten Adagio (F-dur) nicht besiegt werden kann, bis Valentine ohnmächtig hinsinkt, und als sie sich wieder erholt, Raoul in höchster Aufregung vom Balcon herabspringt, womit dieser Akt endet. Nach demselben wurden der Componist und Mad. Schröder-Devrient, auch Herr Mantius durch Hervorruf ausgezeichnet.

Der fünfte Aufzug beginnt mit der Hochzeitfeier der Königin Margarethe mit Heinrich IV. auf das glänzendste. Nach kurzem Entre-Akt, in welchem man die tiefsten Glockenklänge (in C abgestimmt) vernimmt, fängt das Ballet mit einer zierlichen Menuett an, welche zuweilen durch Glockenklang unterbrochen wird. Ein Contre-Tanz schließt sich an. Die F-Glocke erschallt stärker aufs Neue hinter der Scene. Raoul (hier ein Ritter vom Gefolge des Admirals Coligny) stürzt in den Ball-Saal, und verkündet in dem Recitativ und der Arie, Nr. 26, die blutigen Gräuel der Bartholomäusnacht, welche zum Glück nicht sichtbar werden. Im schönen Chor rufen Alle in höchster Aufregung „zu den Waffen!" Die Bühne verwandelt sich in einen Platz vor dem Kreuze der protestantischen Kirche. Ein lebhaft bewegtes Ritornell leitet die folgende Scene ein. Raoul trifft mit dem verwundeten Marcel zusammen, Valentine kommt hinzu. Vergebens beschwört sie Raoul, sein Leben durch Anlegung der weißen Binde, des Feldzeichens der Katholiken, zu retten. In dem Terzette, Nr. 27, erfährt Valentine den Tod ihres Gemahls Nevers, durch den ihre Liebe zu Raoul nun neue Hoffnung gewinnt. Da dieser indeß zu fliehen verschmäht, so erklärt Valentine, bei ihm zu bleiben und seinen Glauben annehmen zu wollen. Der alte Diener Marcel soll, in Ermangelung eines Priesters, ihren Bund einsegnen, der wirkliche Chorgesang in der Kirche, nach Luthers Melodie, ist hier von rührender Wirkung. Die feierliche Einsegnung erfolgt nun. Dieses Gesangstück wird auf ganz eigenthümliche Weise nur von einer Baß-Clarinette in B begleitet, deren tiefe Töne in dem schauerlichen Es-moll von originellem Effect sind. Diese schwere Solo-Partie wurde von dem Herrn Cammer-

musikalisch ausgezeichnet rein und klangvoll ausge-führt. Die zu dieser einfachen Begleitung in Es-dur eintretenden Singstimmen der Valentine und des Raoul bei dem Choral „Wir vertrauen uns auf Gott" u. wirkt wahrhaft erhebend, und der, nochmals über dem Grundtone in doch enharmonische Verwechslung in Fis (statt Ges)-dur eintretende, durch Waffenlärm plötzlich unterbrochene Choralgesang. Der wilde Chor der in die Kirche eingedrungenen Soldaten erklingt, und der Todesgesang der Ermordeten verstummt. Marcels Vision ist ein ausgezeichnet wirksames Musikstück, welches durch die Handlung gegen den Schluß der langen Oper etwas zu sehr ermüdet. Die Kunst der Instrumentation erschöpft sich fast im Reichthum der in diesem Gesange angewandten Mittel. Außer der Violen-Begleitung der Saiten-Instrumente benutzt der Componist im Orchester 1 Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 1 B-Clarinette, 1 Baß-Clarinette, 2 Fagotti, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophycleide, Pauken, endlich 2 Harfen. Dies leise beginnende und zuletzt bis zur höchsten Kraft gesteigerte dreistimmige Gesangstück, zu welchem noch der Soldaten-Chor hinzutritt, ist von Begeisterung durchdrungen und sowohl musikalisch als dramatisch von der erhebendsten Wirkung. In dem melodischen Motiv erinnern einige Anklänge an Rossini's Fahnenweihe in der „Belagerung von Korinth". Die Schlußscene der schrecklichen Nacht an des Quais von Paris ist so kurz gehalten, wie es die zur Auflösung drängende Handlung dieses schauerlichen Nachtstücks erfodert. Der wilde A-moll-Chor der Mörder beginnt. St.-Bris erscheint an der Spitze von Katholiken, auf seinen Anruf erwiedert der bereits verwundete Raoul „Hugenott!" St. Bris läßt Feuer geben und Valentine fällt tödtlich getroffen. Die Königin erscheint zu spät zur Rettung und der wilde Chor der Verfolger schließt die theatralische Oper, von welcher bis zum 12. Juni d. J. auf der hiesigen Opernbühne acht Vorstellungen bei gleicher Theilnahme stattgefunden haben, und worin auch Mad. Schröder-Devrient ihre letzte Gastrolle als Valentine geben wird.

Das Resultat der hiesigen Aufführung der „Hugenotten" ist demnach daß diese Oper, wenn solche gleich fast am spätesten in Deutschland auf der Königlichen Bühne zu Gehör gebracht worden, dafür aber auch mit wahrhaft Königlichem Glanz in Scene gesetzt ist, sowohl was die durchaus neuen geschmackvollen Decorationen als die Costume und das Ballet anlangt. Die Besetzung war die bestmöglichste, obgleich freilich zu bedauern bleibt, daß nach dem Abgange der Mad. Schröder-Devrient von hier die Rolle der Valentine für jetzt gar nicht, und in Hinsicht der Darstellung wohl schwerlich je wieder so gut zu besetzen seyn dürfte. In der sehr anstrengenden hohen Tenor-Parthie des Raoul hat Herr Mantius als fleißiger und verständiger Sänger, besonders im geschmackvollen Vortrage, alles nur Mögliche über die Erwartung geleistet, wenn gleich mehr Stärke der Stimme in den reich instrumentirten Ensemble's und nur durch imponirendere Gestalt mehr begünstigte Repräsentation des feurigen Kämpfers für den Glauben zu wünschen blieb. Marcel ist für die kräftige Baßstimme des musikalisch durchgebildeten 18jährigen Sängers, Hrn. Zschiesche, ganz geeignet, auch dessen Ausdauer durch fünf Acte zu bewundern. Die Grafen St. Bris und Nevers werden durch die Herren Bötticher und Fischer angemessen repräsentirt und vorzüglich gesungen. Für die sehr brillante Gesangrolle der Königin ist die geläufige Sopranstimme der Dem. Tuczek ganz geeignet, wo auch ihre Persönlichkeit besonders als Amazone zu Pferde, günstig wirkt. Der Page würde durch eine höhere Sopranstimme an Klarheit gewinnen, so gelungen auch Dem. Hähnel die für Mezzo-Sopran arrangirte Arie im ersten Finale vorträgt. Herr Bauer wirkt in zwei Rollen, als Bois Rosé und Mönch wesentlich mit, wie auch die Nebenpersonen und Chöre gut und stark besetzt sind, auch mit außerordentlicher Präcision und gehöriger Schattirung des Vortrages ausgeführt werden. Nicht minderes Lob verdient das so reich besetzte Orchester, welches Herr Hofcapellmeister Meyerbeer die ersten drei Vorstellungen selbst, dann Herr Capellmeister Henning leitete. An der Spitze der Violinen war Hr. Concertmeister Leopold Ganz, der auch die obligate Viola-Parthie in Raouls Romanze sehr anschmiegend an die Singstimme und sauber ausführte.

Daß indeß die ganze musikalische Ausführung so trefflich ausgefallen, ist den vielen genauen Proben des umsichtigen, gründlichen und vielerfahrenen Tonsetzers beizumessen, welcher auch jeder der ersten drei Vorstellungen durch Hervorruf, und nach der ersten Aufführung durch die Spende eines Lorbeerkranzes und eines Gedichts ausgezeichnet wurde. Auch eine Serenade wurde dem bescheidenen Künstler gebracht, den des Königs Majestät auch besonders durch die Ertheilung des neu gestifteten Verdienst-Ordens für Wissenschaft und Kunst geehrt hat. Dem Verdienste seine Kronen! J. P. Schmidt.

Kritik.

Leipzig bei Mayer und Wigand. System der musikalischen Harmonielehre, mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und andern höheren Schulen, so wie zum Selbstunterricht für Dilettanten von G. W. Fink, Ehren-Doctor der Philosophie. XX und 203 Seiten in 8. Pr. 1½ Rthlr. oder 2 fl. 20 kr. rhein.

Der Verfasser hat vollkommen Recht, wenn er in der Vorrede, welche zugleich „Aufforderung an das gesammte musikliebende Publikum, besonders an die Lehrer der Tonkunst" überschrieben ist und die er „zu prüfen bittet", als Grund von der Menge Harmonielehren, womit der literarische Markt überschwemmt ist und besonders neuerer Zeit überschwemmt wurde, die enge Verbindung angiebt, in welcher diese Lehre zu dem allgemeinen Bau und dessen culturhistorischer Richtung steht; wie hiernach den Umstand, daß dessenungeachtet die meisten Bearbeiter oder Herausgeber einer Harmonielehre entweder zu fest bei der

alten Form derselben stehen geblieben seyn, oder — nicht musikalisch durchbildet genug — den eigentlichen Fortschritt der Wissenschaft kurzweg in nichts Anderm denn in einem völligen Verwerfen oder vielmehr völligen Auflösen dieser Form bestehen zu müssen geglaubt hätten. Man fühlte und begriff unter den gebildeteren Dilettanten sowohl als unter den eigentlichen Musikern immer mehr die Nothwendigkeit gründlicher und umfassender harmonischer Kenntnisse zu jeder nur einigermaßen genügenden Leistung in der musikalischen Kunst, und entstanden daher häufige Nachfragen nach dahingehörigen brauchbaren Lehrbüchern, so erzeugten diese Nachfragen wieder Fruchtbarkeit bei Denen, welche sich zur Abfassung solcher Bücher berufen meinten oder sonst veranlaßt sahen. Indessen hatte unsere Musik sich seit ihrem Heraustreten aus der Kirche in das öffentliche sociale Leben immer mehr und entschiedener zu einem integrirenden Theile desselben erhoben, der nicht davon losgelöst werden kann, ohne das Ganze nicht wieder mit einem Male aufzuheben, so mußte sie von Minute zu Minute auch dasselbe stets fortschreitende und in unerschöpflicher Entwickelung begriffene Element als eigentliche organische Seele in sich tragen, und jenes Leben in allen seinen Richtungen und Beziehungen durchpulsiren, und that sie das nun blos nach Seiten ihrer Praxis hin und konnte sie es auch zunächst nur nach dieser Seite hin thun, so mußte jede Theorie des musikalischen Satzes, hielt sie an der Theorie vergangener Zeiten fest und folgerte sich nicht von selbst und unmittelbar aus der gleichzeitigen Praxis in deren edelster Erscheinung, unvermeidlich auch in einen Widerspruch mit dieser treten, der nicht blos ihr selbst, sondern auch der allgemeinen Musiklehre in sofern wieder schadete, als dadurch Mißtrauen gegen die eigentliche Lehre, das Studium der Kunst erzeugt ward, das in seiner öftern Wiederholung zuletzt zu keinem andern als dem Ziele gelangen konnte, wo alle Philosophie, alles Denken des Menschen aufhört und der freilich viel bequemere Glaube an eine höhere unmittelbare Inspiration und Offenbarung entsteht. Zu Hunderten von Harmonielehren ließen sich aus der langen Reihe vergangener Zeiten aufführen, welche selbst die Schuld an dieser Stellung der Sache tragen, und durch ihr Festhalten an alten und in alte Verhältnisse nur einpassenden Lehrformen und Theoremen, bei aller Nothwendigkeit desselben, die man fühlte, dennoch die Lust zu dem Studium geradezu zurückwiesen, weil, stellte man ihren Inhalt in Vergleich mit der eben gegenwärtigen Praxis, die als ein integrirender Theil der menschlichen Culturgeschichte mit deren veränderten Richtungen und Anschauungsweisen unaufhaltsam fortgeschritten war, Zweifel, gegründete Zweifel an ihrer Wahrheit entstehen mußten. Das war es auch — wie ebenfalls der Verfasser ganz richtig bemerkt — was Gottfried Webers musikalisch-theoretisches Lehrbuch (seiner sog. Theorie der Tonsetzkunst) eine so ungewöhnlich weite Verbreitung verschaffte. Er stellte sich auf den Höhepunkt der Praxis seiner Zeit und beschaute mit verwunderter Zunge von da aus seine Vorgänger, und konnte es dabei nicht fehlen, daß Hunderte von Widersprüchen und Ungewißheiten sich ergaben, so traf er damit nicht allein unmittelbar mit der allgemeinen Ansicht des musikalischen Volks zusammen, sondern erregte die bewundernde Liebe desselben für sich auch um so mehr, als er der Erste war, welcher laut aussprach, was jeder Andere wohl gefühlt, allein aus lauter Pietät für ein Althergebrachtes immer nur still in sich verborgen gehalten hatte. Indem er dieses that aber und nach meiner Ansicht Nichts oder nicht Viel mehr, ward die Verwirrung nur eine um so größere; denn nun wider sich anklammernd behauptete Jeder sehr ein Recht zu haben, die althergebrachte Theorie des musikalischen Satzes für nicht mehr zulänglich und weit überflügelt von der Praxis zu erklären, und wollte er dann weiter in seinem Fluge, wozu er sich rüstig anschickte, so — fehlte ihm nichts Geringeres als das Allererste, die Kenntniß des Wahren. Was konnte anders dieser Zustand zur Folge haben, als ein Verderbniß? — Dieses jedoch, die Gefährlichkeit und das ewige Schwanken seines Bodens wohl fühlend, führte wiederum zu nichts Besserm, als — machte hie und da einmal ein ernster Gedanke über Kunst, ihre Bestimmung und ihr Innerstes auf, und erweckte (wie er mußte) Angst und Besorgniß, — daß man in solchen Augenblicken den Verstand abermals zu beschwichtigen strebte mit dem, des Menschen als vernünftigen Geschöpfs durchaus unwürdigen, flachen Vorgeben, hier in der Kunst, beruhe Alles nur auf Talent, Genie, Offenbarung, Wenig oder Nichts auf Studium, Wissen und Denken. Wer fühlte, ahnete nicht den letzten Ausgang dieser Ansichten, treten sie — wie leider nur zu häufig geschehen — ins öffentliche praktische Leben? — Den Fehler oder Mangel Webers endlich, nachdem er ihnen oft genug von Verständigen bedeutet und vorgesagt worden war, einsehend oder zugebend, machten es Andere nun freilich wieder anders. Ja — sagten sie — die Fesseln, welche die bisherige Theorie, nicht wankend von dem einmal eingenommenen Standpunkte, der Praxis anlegt, sind zu drückend für die Formen der heutigen Musik, passen nicht mehr zu denselben, der freie Geist, welcher eingedrungen ist nach langem hundertjährigem Kampfe in alle Lebenswissenschaften, von der Philosophie und Politik herab bis zur letzten der äußern und innern Beziehungen des menschlichen Verstandes, ist auch eingedrungen in unsere Kunst, nach seinem Gesetz muß daher Alles auch sich richten deren Regel. Allein kommend, ein solches Gesetz dann auch zu predigen, vergaßen sie, daß, wie in aller Wissenschaft, so auch in der Kunst es etwas Unveränderliches, Ewiges giebt, das, weil geistig an sich, auch dem freiesten Geiste als solchem zugehört, nämlich das Logische des Denkens und Empfindens, verwechselten daher Freiheit mit Zügellosigkeit, die allen für alles Denken, Thun und Lassen vom Himmel gewährte Freiheit im Gesetze der Natur mit der Freiheit des ungehemmten Willens, und thaten Nichts, als sie „den Geist frei zu machen" in der Kunst sich anschickten, als — gaben Jedem gleichsam das Wort, ihn machen zu lassen, was ihm beliebe. Wer erkannte nicht auch gleich hier den unbegreiflichen Widerspruch, den diese musikalischen Philosophen und Legislatoren sich wiederum zu Schulden kommen ließen?! — Marx war es, der sich zu

ihrem Führer aufwarf. Aufgeblähte und ungewohnte verdunstige Begriffen wollten sie ein System aufstellen, und haben sie sich zu dem Ende nothwendig wieder herunterlassen müssen auf einen materiellen, compacteren Boden, zerplatzte an demselben ihre leichte, ihre überfeine Natur, und was zum Vorschein kam und vorwurfsfrei kommen mußte, war Nichts, als ein endloses Lamentabile über den Schmerz, den ihnen dieser Stoß bereitet hatte, Nichts als ein leeres Umherschweifen und Umhertappen, ob irgendwo sich ein Anhaltspunkt für ihre wesenlosen Ideen finden möchten, und, nachdem solches nicht der Fall, Nichts als ein ewiges, unaufhörliches Anfassen und Wiederloslassen, Bejahen und Verneinen, das, um sich zu verhüllen oder nicht gar zu klar und deutlich sofort dem ersten Anblicke, dem Auge zu fallen, dann in ein chaotisches, möglichst weites Bild sich verwandelte, in welchem, wie bei dem Caleidoscop der Kinderspiele, jede einzelne Figur gefunden zu wollen scheint, aber niemals diejenige Ordnung des Ganzen gefunden werden kann, die Gesetz der Natur ist und daher auch Gesetz aller wirklich natürlichen Freiheit.

Es hat denn nach meiner Ansicht der Verfasser wirklich und nicht allein mit dem Grunde Recht, den er für die vorhandene große Zahl von Harmonielehren angiebt, sondern auch damit daß dieser Zahl ungeachtet die Aufgabe eines solchen Buchs bis dahin noch keineswegs vollkommen gelöst und erschöpft erscheine, weil nämlich auf der einen Seite die vorhandenen Harmonielehren, festgenagelt in einem Althergebrachten, sich keineswegs auf den Höhepunkt der bestehenden Praxis, der ohne verderblichen Rückschritt niemals wieder verlassen werden darf und auch niemals wieder verlassen werden kann, aufzuschwingen wußten, und auf der andern Seite dieselben, indem sie einen Aufschwung dahin wagten und unternahmen, sich zu einem Fluge in solch' durchaus luftige Regionen erhoben und verloren, wo jede Wissenschaft eigentlich aufhören muß zu seyn, und wo das, was Gesetz ist und was man an Gesetze binden will, eben wegen seiner in seinem innersten Kerne aufgelösten Natur unabweislich in sich selbst zerfallen, der allgemeinen gläubigen Willkühr preisgegeben werden muß. Wie aber wird nun eine Harmonielehre, wenn sie beiden angeführten Fehlern entgehen und dennoch dem Höhepunkte der heutigen Praxis entsprechen soll, sich gestalten müssen? von welchem Gesichtspunkte wird dabei ausgegangen seyn? — Ich meine lediglich so und von dem Gesichtspunkte aus, daß darin ausschließlich blos das und nichts Anders gelehrt wird, als was ewig und unveränderlich in dem harmonischen Bau unserer Kunst besteht, und welches dieses ist, weil es von der Natur der Sache selbst geboten ward, und ich bin dieser Meinung aus dem Grunde, weil unserer harmonischen Kunst als einem rein menschlichen Produkte, nothwendig gewisse in sich selbst feststehende, ewige, unwandelbare Gesetze unterliegen müssen, da die Natur des Menschen, sowohl nach Seiten ihres Innern als nach Seiten ihres Aeußern, eine ewig unveränderliche Gesetzmäßigkeit in sich bewahrt, und bin der Meinung, weil demungeachtet diese Kunst doch auch eine völlig freie ist, die ebenfalls, als rein menschliches Product, in ihrer Entwicklung unwandelbar fest an der allgemeinen Cultur des Menschen haftet, und in der daher Nichts als bleibendes Gesetz gelehrt werden darf, was den Prozeß dieser Cultur, der niemals still steht, unmittelbar oder doch vorzugsweise angeht. Thut sie dieses, so legt sie unfehlbar dem freien Geiste bezeugende, weil menschliche Fesseln an, und will sie das nicht, so hat sie in solcher Beziehung sich blos auf allgemeine Andeutungen zu beschränken, deren Werth und Wirksamkeit aber, wie eben jener fortwährenden Dauer des menschlichen Entwicklungsprozesses wegen, stets blos dem Momente angehören, der mit seinem Inhalte sich ändert von Periode zu Periode der Geschichte. — Gehe ich nun da, nach dieser Darlegung des Standpunktes meiner Kritik, zur Prüfung des vorliegenden Werks selbst über.

(Schluß folgt.)

Leipzig bei Fr. Hofmeister: *Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle,* composé et dédié à son Excellence Mr. C. J. B. de Braun, Ministre etc. par *C. G. Müller.* Oeuv. 20. Pr. 1 Rthlr. 20 ngr. oder 2 fl. 54 kr. rhein.

So weit nach den einzelnen Stimmen geurtheilt werden kann, weiß Ref. dieses Quartett zu den besseren Erzeugnissen der gegenwärtigen Presse zählen zu dürfen. Die Instrumente treten nicht aus der von der Natur ihnen angewiesenen Sphäre heraus, sind wirksam benutzt worden, und die Musik selbst beleben fruchtbare und auch im Ganzen gut durchgeführte Ideen. Wenn Ref. sich so ausdrücken darf, so sieht und fühlt man, daß der Componist ein schönes, fruchtbares Talent besitzt, und dabei zugleich auch einen guten Willen, jene Ehrlichkeit, welche das Reinhalten der Kunst von allen entwürdigenden Tonexperimentationen gleichsam zu einer Sache der Moral, zur Pflicht erhebt. Den Satz insbesondere betreffend, so finden sich hie und da für das strenge Auge wohl einige Unregelmäßigkeiten in den Fortschreitungen, indeß übertrifft das Ganze auch in dieser Hinsicht an Reinheit viele andere Werke seiner Gattung, und diese mehr formelle als künstlerische Sauberkeit hat Referenten ebenfalls sehr wohlgethan.

Der erste Satz des Quartetts ist ein Allegro cantabile in C-moll C, das den Charakter eines noch an Schwermuth und Tiefsinn vorüberstreifenden gemessenen Ernstes an sich trägt, der durch Energie gern Herr werden möchte über die schmerzlichen Beziehungen, in die er so gern tritt, oder vergebens nach solchem Ziele strebt. Zwar gelingt es ihm gegen Mitte des Satzes einmal, entschieden sich aus dem düstern Moll emporzuheben zu einem um seiner lichteren Tonfolge nach lieberen Dur, allein bleiben die Formen der Stimmung, so muß ihr erster Charakter noch bald wieder zurückkehren, der nicht blos für Augenblicke wie im zweiten Satze (Andante B-dur C) in diejenige süßschmerzliche, zarte Wehmuth und Innigkeit übergehen, zu welcher der zu Träumen geneigte Mensch in der Regel greift, wenn lichtere Momente den Schleier von seiner Seele heben. Ref. hält dieses Andante für einen

sehr glücklich erfundenen und bestens durchgeführten Satz. Seine Kürze ergab sich aus der Idee des Ganzen. Haben jene Momente sichteren Aufschauens Raum gewonnen in der Seele der sonst finster Gestimmten, so bewegt die Natur von selbst und unaufhaltsam weiter. Scherzen und spielen möchte sie sogar einmal wieder können, wenn es nur nicht ein Scherz und Spiel in Thränen, unterbrochen von Seufzern seyn müßte (Scherzo B-dur ¾), aus welchem nur zu leicht der Uebergang in den ersten Zustand bloß ein Schritt, ein Gedanke zu seyn pflegt (Finale G-moll C).

In Wahrheit scheint Ref. das Quartett diesen Charakter an sich zu tragen, und ist er mit Consequenz durch- und mit trefflicher Farbenmischung ausgeführt worden, so macht das Werk Anspruch auf nicht unbedeutenden Kunstwerth, selbst wollte man darin auch keinen jener höheren Aufflüge höherer Genialität, als vielmehr das Walten eines an die Seite des reifen Talents ernstig denkenden Kunstgeistes entdecken. Darf man sich doch zudem auch gewiß halten, auf diese Weise immer etwas Erquickliches, Genießbares zu bekommen, während dort am Genie sich bloß erwärmen wollend, häufig ein Versengen und Verbrennen des Gefühls Folge ist. Außergewöhnliche Fertigkeit erheischt der Vortrag des Quartetts nicht, aber gebildeten Geschmack, und so wünscht Referent ihm von Herzen die weiteste Verbreitung, zu welcher auch der wirklich sehr billig gestellte Preis des schön gedruckten Heftes beitragen dürfte.

Ebendaselbst: *Grand Nocturne brillant pour le Violon avec accompagnement de Piano sur un motif de la Reine de Chypre de F. Halevy, dédié à Mr. Alard etc. par* ***Henry Panofka*** Op 35. Pr. 17½ ngr.

Halevys Oper „die Königin von Cypern" kenne ich noch nicht, weiß also nicht, welches und wie weit der Componist sein Hauptmotiv daher entlehnte, jedenfalls aber klingt dasselbe sehr bekannt und singt durchaus nichts Originelles an sich. Doch ist es eine hübsche, weiche, zu einem Nocturne sehr passende, ja hie und da sogar ergreifende Cantilene, die in der hier ausgedehnten Form gewiß überall große Wirkung machen wird. Doch gehört dazu auch ein leidenschaftliches Spiel mit sog. großem, langem Bogen, vollem, üppigem Tone, die einzige Schwierigkeit und Aufgabe, die dem Vortrage des Nocturne gestellt ist, denn Applicatur- und überhaupt sonstige mechanische Gewandtheit gehört nicht dazu. Die Composition ist ein Gesang durchaus, vom Anfang bis zu Ende, oder auch ein leidenschaftlicher Gesang, ein Gesang, der selbst in seinen feinsten Nuancirungen unser gesammtes Nervengewebe erschüttern und vibriren machen muß. Die Begleitung des Pianoforte dazu ist eine bloß einfach harmonisch tragende. Hinsichtlich ihrer äußern Form besteht die Composition aus drei Hauptabschnitten, einem Adagio non troppo ¾, einem Allegro moderato ¾ und einem Schlußsatz ⅜, der alle möglichen Kräfte des Instruments in der Fülle des Tons aufs Höchste steigert. Die Tonart ist durchweg A-dur. An anderweitigen Künsten, wie das G-Saiten-Spiel, Flageolet u., konnte es natürlich der solchem Charakter der Composition überhaupt nicht fehlen. Von Pott's oder Ernst's großem Bogen und starken Arm auf ihren mächtigen Guarneris möchte ich das Nocturne wohl einmal spielen hören.

Ebendaselbst: *Trois airs nationaux, variés pour Violoncelle avec accompagnement de Piano dédiés à son ami Mr. L. de la Castellaire par* ***Auguste Franchomme,*** Op. 25. Pr. jedes einzelnen Hefts 15 ngr.

Das Ganze ist nämlich in drei besondern Heften gedruckt worden, von welchem das erste ein schwedisches Volkslied, das zweite ein tyrolisches, und das dritte ein irisches als Thema zu mehreren Variationen enthält. Die Variationen sind in gewöhnlicher Form und Weise gehalten, und brillant genug, um Effekt damit zu machen. Einen absonderlichen Geschmack weiß ich ihnen nicht abzugewinnen, übrigens beweisen sie, daß ihr Verfasser, welcher als erster Violoncellist in der Capelle des Königs zu Paris angestellt ist, tüchtige Fertigkeit besitzen, weniger aber eigentlicher Concertspieler, als ein Spieler per la Camera seyn muß, denn die Figuren sind alle klein und nett, einen leichten, gewandten Bogen erfordernd, nicht in der großartigen und dem Instrumente entschieden mehr angemessenen Manier eines Romberg, Dotzauer u. A., sondern ähnlich der Beriots. Die Schreibart ist elegant, doch weniger correct als brillant.

Ebendaselbst: *5me Air varié pour le Violon ou Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte dédié à son ami C. F. Duperray par* ***J. Leliyn.*** Op. 24. Pr. 20 ngr.

Es ist dies eine der brillantesten Compositionen, welche neuerer Zeit für die Violine geschrieben wurden, wie sich auch von dem Verfasser wohl keine andere erwarten läßt. Ausgestattet mit allen Künsten des modernen Violinspiels beginnt sie mit einer großartig angelegten Einleitung, deren melodisch fetzten Charakter noch immer An- und Einsicht indessen nicht gut paßt zu dem wehmuthsvollen Thema (D-moll C). In der ersten Variation erhalten wir nebst Flageolet und großartiger Bogenführung das seit Paganini so beliebt gewordene G-Saiten-Spiel, welches letztere noch entschiedener hervortritt in der zweiten. In der dritten mag der Virtuos seine Gewandtheit im staccato auf- und abwärts offenbaren. In der vierten erhält der nach sich legt Bogen wieder Gelegenheit zum leidenschaftlichen Spiel, und im Finale endlich mag er neben anderen Fertigkeiten auch zeigen, wie gewandt er ist im Tremolo, mag dasselbe einfach oder in Doppelgriffen ausgeführt werden sollen. Eine weitere Wirkung nämlich, als welche eine glänzende geschmackvolle Virtuosität für sich hervorzubringen im Stande ist, vermag ich mir nicht von der Composition zu versprechen und begnügt sich das große Publikum mit der Sache, denn in der Regel auch mit der Bewunderung und dem angenehmen Ohrenreiz — so finden sicher auch diese Variationen weite Verbreitung. Von den beiden im Titel genannten Ausgaben liegt uns bloß die Bearbeitung für Violine vor.

Ebendaselbst: *Souvenirs de Richard coeur de lion. Fantaisie pour Violoncelle* avec accompagnement de deux Violons Alto Basse et Contrebasse ou Piano par *Auguste Franchomme* Op. 27. Pr. mit Quint. 20 ngr., mit Pfte 22½ngr.

Es ist dies eine Zusammenstellung der beliebtesten Melodien aus der bekannten Oper „Richard Löwenherz.“ Ist eine der aufgenommenen Melodien zu Ende, so folgt eine Art kleiner Variation darüber, und die zweite Melodie tritt ein. So geht es die ganze Composition hindurch, von der uns die Ausgabe mit Quintett-Begleitung vorliegt. Die Verbindung der einzelnen Melodien ist bald eine mehr bald eine weniger innigere, ob immer auch hinreiche, wollen wir nicht entscheiden. Der Name „Fantasie“ ist bekanntlich für dergleichen Tonstückfabrikate, denen ein eigentlicher künstlerischer Werth durchaus nicht anzuhaften vermag, ein bloß ersonnener. Gefällig gearbeitet ist das Ganze, und der fertige Violoncellist, der zudem auch manche Schwierigkeit in Doppelgriffen &c. darin zu lösen bekommt, wird immer sein Publikum damit zieren. Doch eignet sich seinem Umfange nach das Werkchen mehr für den Salon als für den Concertsaal.

Offenbach bei J. André: **Der Trompeter.** Gedicht von Kopisch, in Musik gesetzt für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte und Herrn J. Grundig zugeeignet von Wilhelm Speier. Op. 31. Pr. 36 kr. oder 8 ggr.

Das Lied ist werth, etwas ausführlicher dabei hier zu verweilen. Ein Trompeter ist jedesmal tief ergriffen wenn er einen gewissen Siegesmarsch bläst, weil sein Camerad ihn stets in der Schlacht geblasen: dieser geliebte Camerad aber — erzählt gar — fand in den Fluthen der Elbe umkommen mußte, als sie über deren Eis marschiren sollten, das zusammenbrach. Noch im letzten Augenblick seines Lebens, mit den Wellen kämpfend, stieß er in das Horn und blies den Marsch, daß die Lüfte davon erschütterten — — — Herr Wirth! noch Eins — der Camerad soll leben, mögen auch Blick und Lippen dabei beben! — Diese biedere, cameradische Herzlichkeit athmet auch die gesammte Musik mit ergreifender Festhaltung zugleich des soldatischen Charakters. Schwerlich daß sich eine glänzendere Composition der Art finden dürfte. Lyrischer Schwung, tiefe Gemüthlichkeit und doch auch charakteristische Wahrheit, diese schöne Trias der Liedercompositionen findet sich selten, hier ward sie ins Leben geführt, und Niemand, der das Lied mit nur einigermaßen gutem Vortrage sang oder hörte, wird sich unbefriedigt davon hinwegwenden. Dazu ist auch die Stimme an sich trefflich behandelt worden, in natürlichster, klangreichster und wirkungsvollster Tonlage. Ward das Lied — wie man sagt — durchcomponirt, so gebot das der verschiedene Charakter, den namentlich die dritte (letzt) Strophe hinsichtlich ihrer Situation gegenüber von den ersten beiden Strophen an sich trägt, doch sind auch in dieser balladenartigen Form die erst lyrische Grundlage beibehalten, und ward nur in der Melodie eine Abweichung davon gestattet, wo eben die veränderte Situation es erforderte, und dann dem Fehler eines bloßen Wortausdrucks, welcher so leicht in diese Malerei übergeht, vermieden. So sey denn das schöne, treffliche Lied allen Sängern damit aufs angelegentlichste empfohlen. Sie werden unsere große Freude daran unzweifelhaft aufrichtigst theilen.

Ebendaselbst: **Soldatenabschied.** Gedicht von Wolfgang Müller, für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre componirt und Herrn Pischek gewidmet von Ebendemselben. Op. 40. Pr. 45 kr. oder 10 ggr.

Daß dieses Lied dem als Liedercomponist mit Recht gefeierten Tonsetzer, der, obschon die Kunst nur als Nebenberuf pflegend, doch den Kreis des Dilettantismus weit überschritten hat, eben so gelungen wäre als das vorher angezeigte, kann ich nicht sagen. Ist nämlich die Melodie auch fließend, und ihr Ausdruck ein wirklich ergreifender, so daß das eigentlich lyrische Element nirgends fehlt, so ist der Charakter des Ganzen doch kein solch wahrer und bestimmt ausgeprägter als bei dem „Trompeter.“ Gern will ich zugeben, daß einige Schuld davon auch die für ein Soldatenlied zu weichliche Haltung des Gedichtes trägt, doch in der Composition auch hätte nach meinem Dafürhalten etwas Mehr in dieser Beziehung geschehen können. Ein Mann, der zu seinem Liebchen, wenn er hinauszieht ins Feld, sagt:

> Wein nicht, mein junges Leben
> Reiche heiter Kuß und Hand,
> Ewig hab' ich Dir ergeben,
> Doch jetzt muß ich schnell davon,
> Denn mich ruft das Vaterland &c.

Ich meine, ein Mann, dem die Pflicht gegen das Vaterland demnach höher noch steht denn die geschlechtliche Regung des Herzens, singt nicht auf solch weich und sentimentale Weise Adieu zu seinem Liebchen, schmilzt nicht hin, sondern ist Mann im ganzen Sinne des Worts. Das Lied gefällt, wird rührend sogar, aber erheben — glaube ich — wird und kann es nicht, — nicht begeistern, wie der Trompeter, wo die Thräne auf der eignen Wange glühen möchte, die das alten Braven Auge entrollt.

Ebendaselbst: **Der Walzer.** Gedicht von Heinrich Hoffmann, für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte componirt von Wilhelm Speier. Op. 41. Pr. 54 kr. oder 12 ggr.

Ungleich schöner wieder, weil bestimmter im Ausdruck, wahrer und fester im Charakter ist dieses Lied, neben dem Trompeter nimmt es wohl den ersten Platz ein. Vortrefflich gelungen, wiegt sich lieblich und reizend die Melodie dahin, und die veränderte Stimmung des Gemüths wird einen gleichen Werth ihr beimessen, als welchen ich oben dem „Trompeter“ zuzusprechen mich gedrungen fand.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Paris am 20. September. Am Conservatorium sind einige sehr wichtige Veränderungen im Lehrerpersonal vorgenommen worden. Dizi, [illegible] Professor der Harmonie, Dourlen, bisher Lehrer des Fugensatzes, Alem, der Lehrer des Pianoforte, und der Gesangslehrer Henry [illegible] theils gefordert, theils ... [illegible] sämmtlich ihren Abschied erhalten, und dagegen ist Duprez, der Tenor der großen Oper, und Manuel Garcia zu Lehrern des Gesanges, Henry Herz und Madame Farrenc zu Lehrern des Piano, Halévy zum Lehrer des Fugensatzes [illegible] zum Generalinspector des Pianoforte-Unterrichts (Inspecteur-général des études de piano) ernannt worden. — Einen großen Verlust hat das Conservatorium und die Kunst überhaupt durch den Tod Baillot's zu erleiden gehabt. Der vortreffliche, und thätigste Violinist und bis in seine letzten Tage thätigste Violinspieler Frankreichs, welcher der noch aus der schönen Kindheit und [illegible] Zeit zu uns herüberragte, wie eine ewig frische Blume aus einem holden Frühling in den kalten Herbst, ist nun in die Zeit [illegible] nach ... [illegible] — Dieser Mann starb vorigen Donnerstag am 15. d. in einem Alter von 71 Jahren. Wer seinen Platz am Conservatorium wieder ausfüllen wird, weiß man noch nicht. Baillot war ein Schüler Viotti's und begann seine öffentliche Laufbahn in der ... [illegible] Capelle der Tuilerien [illegible]. Im Conservatorium war er einer der ältesten Lehrer, dessen Anstellung sich noch vom ersten Beginn der Anstalt herdatirte. — Einen andern weniger schmerzlichen, doch immerhin bemerkenswerthen Verlust erlitten wir in dem Tode der jungen, hoffnungsvollen Sängerin Fischer. Sie war erst wenige Male auf der Bühne gewesen, als sie der unerbittliche Tod [illegible] wieder hinwegführte, ein zugleich hübsches junges Mädchen, mit schöner, umfangreicher, kräftiger und biegsamer Stimme, wie sie jetzt immer mehr eine Seltenheit genannt werden muß. — Wie Ihnen bereits bekannt seyn wird, befindet sich gegenwärtig eine deutsche Operngesellschaft in Marseille. Wer der Unternehmer ist, weiß ich nicht, hoffe aber, daß er bessere Geschäfte machen soll, als im vergangenen Winter der [illegible] Schumann hier. Mag der Grund davon auch darin liegen, daß die Gesellschaft nicht blos deutsche, sondern auch italienische Opern aufführt. Wie ich in einem Marseiller Blatte ein Urtheil über die Vorstellung der Sonnambula von Bellini [illegible] scheint dieselbe sehr glücklich ausgefallen seyn. — Als ein besonderes musikalisches Phänomen bewundert man jetzt hier in den gebildeten Kreisen einen Knaben, de Villers. Am Sonntage vor acht Tagen ward von diesem erst [illegible] jährigen Componisten eine große Messe in der Kirche St. Eustache mit außerordentlicher Wirkung aufgeführt, und wurde gleichsam die Königin und die Herzogin von Orleans zugegen, die mit gespanntester Aufmerksamkeit dem Werke des kleinen ... der Orgel [illegible] Meister folgten. Es ward es auch nicht schwer, daß der [illegible] in allen ersten Salons gespielt wurde. — [illegible] ist in die Provinzen gereist und gibt dort Concerte. In seiner Begleitung befinden sich auch ein paar hübsche Sängerinnen und [illegible] ein Vortheil für sich nicht zu Stande zu bringen, so wird zugleich der Anziehungskraft eines [illegible] Balles nicht verschmäht. ... [illegible] die Wiener Verlagshandlung [illegible] Meyerbeer [illegible]. Hoffentlich übrigens wird Meyerbeer nicht auch die ... [illegible] — Meyerbeer ist aus Schlangenbad zurück und wird bis gegen December hier bleiben. Hat man in mehreren Journalen [illegible] daß er nicht weniger als vier fertige Opern hier gebracht und über deren Aufführung unterhandelt habe, so ... [illegible] Der „Prophet" erfordert tüchtige Sänger und wenn man bedenkt, was von der ersten Aufführung eines großen Werks auf der hiesigen großen Oper abhängt, so wird man es ganz Recht finden, wenn Meyerbeer gute Sänger verlangt. Erst [illegible] Verspätung ... [illegible] der Oper ... [illegible] und hat er für seine Rechte ... [illegible] — Ein Violinist aus Stockholm, Namens Franz Berwald, gedenkt den Winter über hier zu weilen und Concerte zu geben. Wir wünschen ihm Glück. — Ob sich das Gerücht bestätigt, daß Cherubini zu Ehren hier eine Straße nach ihm benannt werden soll, steht noch dahin. Zwar haben wir eine rue Boieldieu, allein Boieldieu war auch ein geborner Franzose.

Stuttgart am 3. October. Endlich kamen hier die „Hugenotten" von Meyerbeer und — einige Abkürzungen abgerechnet — zwar ohne alle wesentliche Änderung und mit einem [illegible] Aufwande, wie er nach der Versicherung von Augenzeugen selbst in der großen Oper zu Paris nicht erreicht wurde, zur Aufführung. Nicht minder glänzend war die Aufnahme der Oper von Seiten des Publikums. Was hier eine große Seltenheit, die Oper konnte sechsmal nach einander mit aufgehobenem Abonnement gegeben werden, und jedesmal war das große Haus gedrängt voll. Leider aber besitzt unser Theater auch nicht einen Sänger oder eine Sängerin, welche den Partien dieser Oper vollkommen gewachsen wären, weshalb das Interesse an dieselbe einzig nur ein ausschließlich musikalisches genannt und [illegible] auf Rechnung der Componisten geschrieben werden muß. Ausführlicheres demnächst darüber. — Der [illegible] Bohrer hat eine Reise nach Amerika angetreten, auf welcher ihn sein ältester Sohn begleitet, der ebenfalls sich zum Violinisten herangebildet. — Als Gäste werden hier der Tenor Tichatscheck und die Sängerin Maier aus Dresden erwartet. — Kapellmeister Lindpaintner wird in der nächsten Zeit auf einige Wochen nach München abreisen, und man hofft, daß alsdann auch Schauts „Nachtlager in Granada" hier zur Aufführung kommt. Es [illegible] soll Veranstaltung getroffen werden, daß [illegible] eine der beiden Partituren dieser Oper für die hiesige Bühne angekauft, der italiänischen oder jeder Beziehung den Vorzug vor der französischen des Halévy gegeben werden wird.

Mainz am 22. September. Auf Veranlassung des jetzt hier versammelten Vereins der deutschen Naturforscher und Ärzte ward gestern in der neuen Fruchthalle ein großes Musikfest gefeiert, an dem im Ganzen wohl gegen 6000 Zuhörer Theil nahmen, und wobei auch ein für hier ungewöhnlich starkes Orchester wirkte. Zur Aufführung kam Händel's „Messias". Diese Musik wollte nicht allseitig gefallen, wenn ... [illegible] wahrscheinlich auch hätten die Säle lieber ein anderes weltliches Werk gehört. Doch — — gab das [illegible] gut zusammen ging und so die Wirkung immerhin eine vortheilhafte war. — In dem benachbarten Wiesbaden hörte ich Kreutzer's neueste Oper „der Edelknecht", Text von Madame Birch-Pfeiffer. Das Publikum war zufrieden, ich für mein Theil hätte der gut gearbeiteten Musik einen bessern, d. h. edleren Gegenstand gewünscht.

Salzburg am 24. September. Die Cantate von Mozart's Sohn, welche bei der Enthüllung des Mozart-Statue hier am 4. d. mit vielem Beifalle aufgeführt wurde, ist bereits in Wien bei [illegible] gedruckt erschienen. Sie wird zugleich zum schönsten Andenken an jene Tage des herrlichen Feier dienen, die wohl je in den Kreis [illegible] werden. Die Gesammtsumme für Mozart's Denkmal, welche bis jetzt eingegangen, beträgt 26,482 fl. 33 kr. —

Miscellen.

(Beethovens Denkmal.) Unter den Zeichnungen, welche zu dem Denkmale des Beethoven in Bonn errichtet werden soll, bei dem zu dem Ende gebildeten Vereine eingingen, hat die des Bildhauers Hähnel in Dresden den Vorzug erhalten, und bereits soll mit demselben ein Vertrag wegen Ausführung des großartigen Werks abgeschlossen worden seyn.

(Unterstützung.) Der junge Pianist Kessler [illegible] vor [illegible] Mal [illegible] Könige von Preußen eine [illegible] Unterstützung um auf Reisen sich weiter ausbilden zu können.

(Neue Oper von Lorțing.) Wie versichert wird, arbeitet Lortzing, der Dilettant [illegible] von Hertz, an einer neuen Oper, deren Text er Kotzebue's „Rehbock“ entlehnte. Lortzing besitzt zu viel dramatischen Takt, als daß — wenn die Nachricht wahr ist — wir fürchten dürften, der Rehbock werde nicht vorher von ihm [illegible] einer tüchtigen sittlichen Wäsche näher seinen [illegible] Ausdünstungen befreit werden.

(Russische Volksgesänge.) Die russische Nation besitzt einen Reichthum an vaterländischen Volksgesängen, voll eigenen Ausdruckes, welcher schwerlich eine andere ihrer europäischen Schwestern aufzuzeigen haben dürfte. Die weitesten dieser Volkslieder sind zeitliche Produkte jener alten Volksdichter, welche nur heitere Laune und Natur in ihren [illegible] Wohnorten [illegible] diesen Eichenwäldern als Wesen erscheinen und sie sagen, lehrten kennen. Ihre poetischen Melodien waren bei ihren Zeitgenossen gewiß eben so beliebt, wie sie es noch bei der gegenwärtigen Nation sind, da sie ihr als vaterländische Erbstücke durch die Hand der Zeit übergeben werden. Neuere Gedichte dieser Art sind es im Verhältnisse zu den älteren nur wenige. Ihr Ton ist dem Volke zu fein, zu modern, zu fremd und angepaßt der Sohn hält das [illegible] bei aus diesem Grunde nur selten etwas des [illegible] seinen Beifall zu erhalten, denn ihnen fehlt, was jene haben, was sie ihm unvergänglich lieblich macht: das alte, das Vaterländische. Gleiches gilt von den Melodien dieser Lieder, und noch unseren Meinung wußte nur allein der alte Genius der vaterländischen Volkstonkunst sie so wohllautend einfach und furchtbar zu erfinden.

Der Gegenstand dieser Volkslieder ist gewöhnlich ein Liebesgeschichtchen mit Naturbilde, kindlicher Herzlichkeit, öfters voll schalkhafter Naturlaune erzählt. Nicht selten sind sogar [illegible] Bilder darin gewebt, welche sie jetzt um so anziehender machen. Als Volkslieder erhalten sie noch Beschreibungen auf Nationalsitten, Gebräuche und Gewohnheiten der damaligen Zeiten, welche das russische Volk noch heute beobachtet und in hohen Ehren hält. Durch diesen Charakter, welcher zugleich für ein [illegible] etwas unbezweifeltes Zeugniß des Alters dieser Volkslieder gelten kann, erlangten sie den Enthusiasmus ihres Zeitalters und der Nachkommen, und noch lange werden sie diesen schönen Bürgerrechte bei ihnen genießen, da die Kunst, ächte Volkslieder und Melodien zu dichten, vielleicht auch in Rußland zu den verlorenen gehört.

Noch heutzutage hören daher diese alten Volksgesänge in Rußland von den Lippen munterer Knaben und aus voller Brust bärtiger Männer, wie Sängerklänge über das Wehklage der Lebens, hinter Pflug, auf der Heerstraße, beim Pochen der Hämmer in der Werkstätte, an der Spitze der marschirenden Regimenter, der Schaluppe unter dem Taktschlag der Ruder und aus festlichen Volksgruppen eben so, wie von jenen Mädchenlippen bei ländlichen Arbeiten, Spielen, Tänzen und Festen. Selbst die zum höhern Gesang gebildeten Sängerinnen singen sie oft mit lebhaftem Vergnügen ihrer Weisen, in ihren prächtigen Zimmern unter der Begleitung der Guitarre oder des Fortepiano's, denn es sind auch die Nationallieder, und die schönen russischen Schönen hören sie so gern, als wenn sie diese Art der [illegible] Volkstöne [illegible] mit ihrer [illegible] Stimme und durch den [illegible] Nationalausdruck schmücken, welcher nicht beschrieben und schwer nachgeahmt werden kann, und nie — gehört werden muß. Herr Reichel in Moskau trug den ersten Theil der Deutschen für einige in der russischen Musikalien ausgewählte russische Volkslieder in deutscher Sprache davon, und suchte diese deutsch übersetzten Texte auch an ihre alt-russischen Melodien anzupassen.

(Laudatores temporis acti.) Daß ältere Personen der Zeit, in welche ihre Jugendjahre fielen, mit Vorliebe gedenken, ist eine natürliche Sache. Daß sie den Standpunkt der damaligen Kunst auf Kosten der jetzigen erheben, ist eben so bekannt. Aber hat nicht irgend Jemand unter seinen Bekannten, der bei Gelegenheit der Reprise einer ältern Oper ausruft: Diese Oper hätten Sie vor 25 oder 30 Jahren so und so besetzt hören sollen. Ja, ja, unsere jetzigen Sänger haben keine Schule, keine Methode mehr! und mit dergleichen Klagen und Seufzern vor sich. Am häufigsten jedoch hört man über den Verfall der ächten italienischen Gesangskunst jammern, und wie unsere jetzigen Sänger lauter Stupidität und Naturalisten seyen. Für diese Klagenden und Jammernden sehe ich folgende, einem Buche über die Gesangskunst entnommene Stelle her, an welcher sie sich erbauen mögen: „E gia non canterebbe [illegible] contentandosi in non intendo come non volendo dar valore virtuosi, che hanno contentato, e contengono l'onor dell' arte (versteht sich di canto) ein inveken „una voce“ in Italia, che a Dominio la musica, che non vi sono piu scuole, ei bravi cantanti“ ... Il sono pure gl'ottimi maestri, vi sono pure i valorosi scolari, che sopra i che altro rimil [illegible] in ragion vera, „che all' onori obbligati g[illegible] [illegible], ed il buon ott dolir salido tanto“ etc. Wenn derselbe Meister der Gesangskunst eine Welle später dahin spricht, daß halbausgebildete Sänger zum schnell vom Theater jagten, um den großstädtischen Beifall und ihrer Gewinnste zu sichern, sonda [illegible] alla [illegible], il pregiudizio [illegible]. Diese Worte wären im Jahre 1842 oder demselben gebraucht worden. Sie sind aber einer Zeit entnommen, die man die Zeit der Meisterschaft genannt hat, und die uns daher jetzt theilweise die Kunst- und Perrückenzeit nennt; mit Einem Worte, diese Zeilen finden sich in „Manfredo Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato“ und sind im Jahre 1774 in Wien gedruckt, wo der Autor kaiserlicher Singmeister war. — Wir aber lernen daraus, daß die Klagen über den Verfall der Kunst stets dieselben bleiben, wie die über die schlechten Zeiten, daß daher unsere in Jahren vorgerückten Kunstrichter und Dilettanten Unrecht haben, und daß, wenn wir älter werden, wir es wahrscheinlich eben so machen werden, ohne zu bedenken, daß die Kunst ihre Stadien hat, und wenn sie auch einen scheinbaren Rückschritt macht, doch im ewigen Fortschreiten begriffen ist, wie jede Geschichte der Musik genugsam andeutet. Jgn. Lewinsky.

(Liszt will gern als Journalist bemerkt seyn.) Französische wie deutsche Journale dem[illegible] ihn [illegible] als [illegible] unternehmen, daß er gern einen Zeitungsartikel schreibt und sich freut, wenn derselbe Beachtung findet. Indessen nicht allein daß wir es heut zu Tage eine wahrhaft glückliche, tröstende und erhebende Erscheinung nennen müssen, wenn sich einmal ein Virtuos findet, der noch etwas Muße noch hat, denn dies spielen oder singen und der vermag, seine Vorträge und Einladungen zu Papier zu bringen, sondern ist es nicht häufig auch der Fall, daß ein in irgend einem Fache wirklich ausgezeichneter Mann über dieses hinaus sich in einem andern auch bemerkt seyn möchte? — Beispiele ließen sich in Menge anführen. Raphael Mengs war ein großer Maler, sagte man ihm, er sey auch ein tüchtiger Schriftsteller oder sonst Kunst, so freute ihn dies fast mehr noch. Die Bewunderung im Fache verliert das Reize aus Gewohnheit sich darum noch zum Verdienst an.

(Spohr's „Königin der Cypern“) ward in Leipzig mehrere Male aufgeführt, aber fand keinen Beifall.

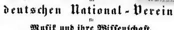
(Ein [illegible] Chorlied), dem ein Reisender bei einer Prozession der jungen Mädchen Prags [illegible], soll nach dessen Versicherung keine andere Melodie haben, als die des bekannten Kinderdruckliedes „Der Papst lebt herrlich in der Welt“. Einige Zeitschriften erhoben hierüber Verwunderung darüber; allein es sind den Gesänge in katholischer wie protestantischer Kirche nicht wenige, welche ursprünglich aus profanen Liedern entsprungen. Die Geschichte der Volks- und Kirchenmusik beweist dies hinlänglich.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen [illegible]

Bezahlung in Karlsruhe gegen Vorausbezahlung. Preis für den Jahrgang fl. [illegible]



des



Vierter Jahrgang. **Nr. 42.** 20 October 1842.

Die neugriechische Musik *).

Die Musik der alten Griechen zu beschreiben und deren System zu erklären, sind die tüchtigsten Gelehrten seit Jahrhunderten [illegible] beschäftigt gewesen. Ueber die Musik und über die zum Theil [illegible] Kenntnisse einiger noch älteren asiatischer, noch blühender, seit Jahrtausenden civilisirter Völker, mit denen wir jungen Europäer in einer neueren Zeit in Berührung und Verkehr gekommen sind — ich meine Chinesen und Indier — sind wir durch die Bemühungen von Missionarien, Reisenden, dort Beamteten, Gelehrten und Sprachforschern für unser literarisches Bedürfniß genugend belehrt. — Ueber althebräische und altägyptische Musik ist mehr als ein grundgelehrtes Buch geschrieben worden, ob man auch daraus nicht gründlich belehrt wird. — Manches haben wir über die Musik der Araber und Perser vernommen. Die Musik der neueren Völker glauben wir schon zumal lange hinlänglich zu kennen, und selbst von jener einiger wilden oder halbwilden Völkerschaften, deren Lebensart, Sitten oder Gebräuche in neuer Zeit von Reisenden beobachtet worden sind, hat man uns in den musikalischen Zeitschriften, oder in einigen „allgemeinen" Geschichten der Musik Nachrichten und Proben mitgetheilt, um unsere Begierde, [illegible] (oder den Vielen Etwas) zu wissen, genug zu thun.

Desto sonderbarer ist es, daß wir über die Musik und die musikalischen Kenntnisse eines uns nahen und niemals ganz fremd gewordenen, christlichen, europäischen Volkes — eines durch seine Abstammung wie durch seine [illegible] Geschichte, durch seine Anstrengungen, seine Selbstständigkeit und seinen Rang unter den gebildeten Nationen wieder zu gewinnen, so interessant gewordenen Volkes — ich meine die Musik der neueren Griechen — am wenigsten aufgeklärt worden sind, so daß derselben kaum irgendwo gedacht wird. Die ältere Literatur hatte zu unserer Belehrung hierüber Nichts, die neuere nichts Befriedigendes dargeboten; die meisten schien dieselbe gänzlich ignoriren zu wollen. Was einige in der Literargeschichte bekannt gewordene ältere Schriftsteller griechischer Abkunft gemeldet oder über Musik so oberflächlich, als für uns Occidentalen unverständlich berichtet, oder was unter den europäischen Gelehrten ein französischer [illegible] alles Griechischen von deren Vortrefflichkeit [illegible], kann dem ernsten Forscher so wenig als Zeugniß wie als Quelle dienen. Das Kapitel von der Musik der Neugriechen in dem großen Werke des gelehrten Jesuiten P. Kircher Musurgia univ. (Rom 1650) wird jedem Leser so dunkel geblieben seyn, als seinem Verfasser. Die Forschungen einiger Reisenden im verwichenen Jahrhundert, die in Ländern des griechischen (nicht unirten) Ritus sich einige Zeit aufgehalten*), oder dieselben wohl gar eigens deshalb bereist haben**), waren von den geringsten Erfolge, und sie brachten, wie im Anfange was den hier und da in den Händen der Geistlichen [illegible] handschriftlichen Verzeichnissen der Charaktere und Nomenclaturen ihrer Musik, kaum so viel, als man schon lange in P. Kirchers Musurgia erhalten hatte. Auf die Berichte und Mittheilungen dieser Reisenden haben gleichwohl Burney und Forkel die spärlichen, und selbst nicht durchaus richtigen Nachrichten gegründet, die sie uns in den betreffenden Kapiteln ihrer allgem. Geschichten der Musik über ihren Gegenstand geliefert haben***).

*) Auf Verlangen aus Hofrath R. G. Kiesewetters Werke über die Musik der neuern Griechen.

*) [illegible] Geschichte des [illegible]. 3 B. Wien, 1782.

**) Abb. [illegible] in Venedig, der, wie Burney erzählt, die griechischen Inseln bereist hatte, in der Hoffnung, deutliche Reste von den Wundern der griechischen Musik zu finden. Burney Gen. Hist. B. 2 S. 48 u. f.

***) Das Kapitel über die neue Musik der Neugriechen in Burney's Gen. Hist. of Mus. B. 2 S. 46 u. f. behandelt eigentlich den Gegenstand nur leicht; zwar enthält es in der Hauptsache eine richtige Ansicht davon und mehrere interessante Notizen über die Bildung der Zeichen, die er von dem Abb. Martini (als einen Auszug aus dem Tractat eines gewissen Joannes Lampadarius) erhalten hatte. — Forkel Gesch. d. Mus. 2 B. S. 446 u. f. ist umständlicher, mehr Detail, hauptsächlich aus [illegible] Nachrichten geholt, enthält manche verdächtige Notiz, und nicht durchaus eine richtige Ansicht von dem Wesen der neugriechischen Musik, besonders in Beziehung auf deren Notation. (Man vergl. B. 2 S. 328, wo der Verf. die Bedeutung ihrer Zeichen als wahre Intervall-Zeichen noch in Zweifel zieht, und den Neugriechen Gebrauch derselben als Nummer nach arabischer Art beimißt.)

Unserm Zeitalter war es vorbehalten, auch über diesen unerforschten und für unerforschbar gehaltenen Gegenstand das Licht zu verbreiten, dessen derselbe nur eben fähig ist. Auch diese Aufklärung verdanken wir einem europäischen Musiker, der freilich mit einem ganz andern Geiste und ganz andrer Vorbereitung, als seine Vorgänger, seine Untersuchungen unternahm und betrieb. Hr. Villoteau, einer jener verdienstvollen Gelehrten, welche den General Bonaparte, nachmaligen Kaiser Napoleon, auf der denkwürdigen Expedition nach Egypten begleiteten, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, sich von der Musik und den musikalischen Theorien der verschiedenen Nationen, mit welchen er dort in Berührung kommen würde, die vollständigste Kenntniß zu verschaffen. In einer Reihe höchst schätzbarer Abhandlungen hat er nach seiner Zurückkunft, theils aus dem Schatze der an Ort und Stelle aufgesammelten Notizen, theils mit Hülfe der seltensten Manuscripte der großen Pariser Bibliothek, die Musik (oder die musikalischen Systeme) der Egypter, Araber, Perser, Syrier, Armenier, Griechen und Juden, vollständiger als vorher geschehen, beschrieben. Ueber die Musik der (neueren) Griechen fand er schon in Egypten mehr, als die Bibliotheken in Europa ihm hätten bieten können, und er scheute nicht die Mühe noch die Langeweile, sich selbst dem Unterrichte eines in seiner Art als vollkommen gepriesenen griechischen Singmeisters zu unterziehen. Seine sämmtlichen Abhandlungen bilden einen nicht unerheblichen Theil der auf Befehl des nachmaligen Kaisers aufgelegten großen Description de l'Egypte.

Allein die Schätze von Kenntnissen der mannichfaltigsten Art, welche in diesem wahrhaft großen Werke niedergelegt sind, waren darum nicht auch ein Gemeingut der litterarischen Welt, als ein Geschenk des mächtigen Ordnungsgebers an die Fürstenhöfe und an einige weltberühmte Bibliotheken gelangt, überall als ein höchst seltenes Prachtwerk mit Eifersucht bewacht, war dasselbe den Gelehrten am Orte kaum zugänglich, für alle übrigen [illegible] nicht, bis die wohlverdiente Verlagshandlung Panckoucke in Paris es unternahm, davon eine Ausgabe in Octav zu veranstalten, deren 13 und 14 Band, welche diese musikalischen Abhandlungen enthalten, in den Jahren 1823 und 1826 erschienen sind.

Und doch ist von Villoteau's sämmtlichen Abhandlungen aus der Description de l'Egypte nur eine (und zwar minder schätzbare), nämlich die über die Musik der alten Egypter, in deutscher Uebersetzung erschienen, und es ist meines Wissens von allen übrigen (werthvolleren) in unsern der musikalischen Kunst und Wissenschaft gewidmeten periodischen Blättern) sogar noch keine Anzeige erstattet worden.

In Betracht dessen, und in der Erwägung, daß auch die Panckouckesche Ausgabe durch ihre Kostbarkeit nicht eben sehr verbreitet ist, und nur in einzelnen öffentlichen Bibliotheken zu finden seyn dürfte, wäre es nach meiner Ansicht schon längst ein verdienstliches Unternehmen gewesen, die schätzbare Abhandlung Villoteau's über die Musik der neueren Griechen in einer zweckmäßigen Bearbeitung (Uebersetzung und theils Auszug) unserer deutschen Literatur einzuverleiben.

In neuerer Zeit ist ein anderes, von Villoteau's Abhandlung in mehreren Punkten abweichendes, in einigen dieselbe (obgleich nicht authentisch) ergänzendes Werk erschienen, welches sich selbst unter dem vielversprechenden Titel einer Theorie der griechischen Musik (des Kirchengesanges) ankündigt. Dasselbe ist im Jahre 1821 zu Paris bei Rignoux, für Konstantinopel, [illegible] griechisch gedruckt worden. Der vollständige Titel lautet: Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς; (Isagoge, d. i. Einleitung in die Theorie und Praxis der Kirchenmusik). Vorrede 8 S. Text 56 S. in 8. Der Verfasser nennt sich Chrysanthos, Lehrer der musikalischen Theorie. Er bietet in diesem Büchlein eine (angeblich) vereinfachte und verbesserte Theorie, da nämlich, wie wir vernehmen, in neuerer Zeit die Sänger, mehr denn vorher, das Bedürfniß gefühlt hatten, die Lehre und die Schrift zu vereinfachen, und jene auf gewisse Grundsätze zurückzuführen. Die Theorie dieses Lehrers mag zum Theil auf Tradition und Herkommen unter den griechischen Sängern beruhen, ohne Zweifel aber ist sie zum größten Theil desselben Erfindung.

Auch dieses Werk ist bisher in Europa fast eben so unbekannt geblieben, als die Abhandlung von Villoteau, die Auflage ist selbst in Konstantinopel schon längst vergriffen, und nur in wenigen Bibliotheken dürfte ein Exemplar davon zu finden seyn. Indeß ist dasselbe wohl auch ohnehin so beschaffen, daß es von einem in europäischer Musik erzogenen Leser nicht leicht benützt werden könnte: abgesehen von der Sprache (es ist neugriechisch) würde dasselbe, bei gänzlichem Mangel an Methode, bei dem Mangel erläuternder Beispiele (wenn diese auch in griechischer Tonschrift) und bei dem uns ganz fremden Gange des Verfassers, ohne Beihülfe eines der Sache kundigen Lehrers auch in einer guten Uebersetzung noch zum größten Theil unverständlich seyn *).

Eine Darstellung der Musik und der musikalischen Kenntnisse der Neugriechen nach Villoteau und Chrysanthos, zum Theil nach andern Quellen, befindet sich noch unter meinen Papieren, und kommt vielleicht dereinst an das Licht treten.

Gegenwärtig sey es meine beschränkte Aufgabe — nach der hier vorgängig geschehenen Anzeige der Literatur — die Geschichte des Ursprunges und die Entwickelung der neugriechischen Musik, dann in leichtem Umriß eine Darstellung ihres merkwürdigen Systemes — vorzüglich von fremder Ansicht und von anhaltender Tradition — in Kürze zu fassen, und meine Gedanken über dieses System auszusprechen.

---

*) Es ist mit solcher von neuerer [illegible] größeres Werk [illegible] Chrysanthos ausgezogen worden: [illegible] Triest [illegible] (Weiß) 1832 gr. 8. XLII u. 222 S. Anhang LXIV Seiten. Die Ausgabe gehört nicht zu den seltenen. Nach dem Inhaltsverzeichnisse der Kapitel ist das System ganz jenes seines Jüngers.

Die Vermuthung mag Vielen sehr natürlich scheinen, und man findet zu unserer Zeit, einen unterrichteten Personen, selbst unter Gelehrten, „daß unter den Griechen nicht alle „Kenntniß der Musik ihrer Vorfahren sich verloren habe, „daß in ihren Kirchengesänge noch manches Ueberbleibsel „davon sich erhalten haben könne, und daß ihre musikalische Theorie Manches enthalten dürfte, das selbst zum „Verständniß zweifelhafter Stellen in den auf uns gekommenen Schriften der Alten dienen könne.“

Einer solchen Vermuthung widerspricht aber eben sowohl die Geschichte, als die Beschaffenheit und (so weit sie uns jetzt vorliegt) die Theorie der neugriechischen Musik.

Derjenige, der sich mit dieser in der Absicht zu beschäftigen gedächte, aus ihr Schlüsse auf die Beschaffenheit der altgriechischen Musik oder zur Erklärung der alten Schriftsteller zu ziehen, würde sich (um uns eines einst von Kaiser Karl dem Großen gebrauchten Gleichnisses zu bedienen) in dem Falle befinden, von einem sehr getrübten Rinnsale ausgehend, zum Untersuchungen zu beginnen, welche ihn zu der gesuchten reinen Quelle hinanleiten sollen; den Lauf jenes Rinnsales verfolgend, würde er sich in einer nicht sehr weiten Entfernung, vielleicht an einem selbst nicht mehr völlig reinen Teiche befinden, dem zwar einst ein reines Wasser zugeströmt, der aber nun, aus vielen eigenen Quellen an der Stelle entstanden, sein Gewässer in einem Bache entsendet, der wieder unterwegs durch den Zufluß aus mannichfaltigen Seitenquellen, sich wesentlich bereichert, aber auch Farbe und Wesen gänzlich geändert hat*)

„Die Musik der neueren Griechen und deren System „ist in keiner Beziehung mehr aus der Musik der alten „Griechen herzuleiten, sie hat mit dieser (außer etwa „einigen, von derselben entlehnten Kunstwörtern) nichts „gemein, sie ist eine, den byzantinischen Griechen durch„aus ganz eigene, mittelalterliche Erfindung.“

Die Musik der alten Hellenen in Tempeln und Theatern war bereits verhallt, oder nur geringe Reste des Ehemaligen längst in Verachtung gesunkenen Restes derselben noch irgendwo vorhanden, als in dem Volke kaum mehr als etwa das Gefühl einer auffallenden Tonfolge lebte, und nur daß etwa noch ein seltener wissenschaftlicher Dilettant und Liebhaber musikalisch-mathematischer oder akustisch-metaphysischer Wissenschaft sich mit griechischer Theorie — viel mit dem Versuche, eine erlöschende Sprache zu retten und wohl gar noch zu bereichern — angelernt oder andächtig beschäftigte, als gegen Ende des 4. Jahrhunderts die Oberhirten der Kirche begannen, den Gesang, der in den Kirchen in mancherlei neuen Modulationen entstanden war und in den verschiedenen Gemeinden sich gar verschieden gestaltet hatte, gleichförmig anzuordnen und zu regeln. Sie waren ersichtlicher genug, einzusehen, daß ein solcher Gesang höchst einfach eingerichtet seyn müsse, um in der Kirche Wurzel zu fassen und verbreitet werden zu können; darum beschränkten sie ihn auf vier Tonarten, oder eigentlich auf vier Oktaven-Gattungen einer diatonischen Tonleiter, die sie aus dem altgriechischen Musik-Systeme entlehnten*) — Dies waren die ursprünglichen vier Kirchen-Tonarten, welche nachmals S. Ambrosius, Bischof zu Mailand, auch noch im 4. Jahrhundert (aus dem Orient) in die lateinische Kirche gebracht haben soll; man nannte sie damals, und noch lange, den 1. 2. 3. 4. Ton. (Protos, deuteros, tritos, tetartos, oder authentos.) Später wurden diese Tonarten durch die Versetzung der Tonreihe in die Unterquarte vermittelst der hierdurch entstandenen Tonreihen vier neue Tonarten, die den Namen der Plagal-Töne oder Plagalen erhielten, zur Unterscheidung von jenen ältern, die man als die Haupttöne betrachtete, und die man die authentischen (herrschenden, kyrios) benannte. Im Oriente bezeichnete man diese zugewachsenen Tonarten als 1. 2. 3. 4. Plagaler, in der lateinischen Kirche wurde der Plagal- gleich nach seinem Haupt-Töne eingereiht; man zählte die Tonarten von 1 bis 8, die ungerade Zahl war ein authentischer, die gerade ein Plagal-Ton.

Nach diesen Tonarten wurde der Kirchengesang von dem Papste S. Gregor M. (591—604) vollends geregelt und durch die ganze Christenheit eingeführt. Sie haben sich auch in der occidentalischen Kirche, wenigstens dem Namen nach, bis zum heutigen Tage erhalten, obwohl sie in dem Kirchengesange der (getrennten) griechischen Kirche in anderen Verhältnissen erscheinen, und endlich ihre Bedeutung gänzlich geändert haben. Wenn die orientalischen Kirchen, wie nicht zu zweifeln, in der Liturgie schon damals manches Eigene, auch ihre eigenen Gesänge in ihren Landessprachen oder Mundarten hatten, so trugen doch diese Gesänge [illegible] noch den Typus eines Cantus firmus der [illegible] aus den orientalischen Kirchen in die lateinische herüber gekommen seyn mußte.

In einem andern (in Beziehung auf das Dogma jedenfalls indifferenten) Punkte scheinen sich aber die Griechen sehr früh von den Lateinern unterschieden zu haben, nämlich in dem Gebrauch eines Mittels, die Gesänge zu notiren.

War es, daß man sich durch die Anzahl der musikalischen Charaktere der altgriechischen Semeiographie ab-

---

*) Et quoniam tam Carolus in omni natione ... Dicite palam quis purior sit, et quis melior, fons vivus an rivuli eius longe decurrentes? Respondentibus omnibus una voce, fontem velut caput et originem puriorem esse, rivulos autem eius, quanto longius a fonte recesserint, tanto (magis) turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Dominus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. (Vita Caroli M. per Monach. Engolism. Pertz I. 2. [illegible] S. 170.) — Dies sey übrigens hier nur zu ungefährer Erklärung des von mir angewendeten Gleichnisses angeführt. Ueberhaupt will ich hier von der Beschaffenheit des Kirchengesanges der [illegible] Griechen nur in Beziehung auf dessen musikalisches System sprechen.

*) Die Gesänge der Christen, obgleich nach dem Systeme der griechischen Tonarten geregelt, waren darum nicht minder eine christliche Gesang, wenn er vielleicht zu zuweilen, aber die seiner Beschaffenheit den Hymnen der Judaischen Vorfahren [illegible] ähnlich erinnern seyn sollte. In haltlich dich ein Vorstellung für gründlich, als wären ganze Melodien von christlichen Texten ausgewählt worden und in dem cantus firmus „kostbare Ueberbleibsel altgriechischer Tonkunst“ auf uns vererbt.

schrecken ließ oder aus Abneigung gegen einen heidnischen Gebrauch die Buchstaben als Tonzeichen für liturgische Gesänge wurden nie, weder in die lateinische noch in die griechische Kirche eingeführt, obgleich sie vor allen damals versuchten Tonschriften unstreitig den Vorzug verdient hätten. Es ist noch nirgends ein mit Buchstaben notirtes altes Gesangbuch oder Fragment aufgefunden, und kein alter Schriftsteller ist noch kund worden, der den Gebrauch der Buchstaben in jener Periode zur Notirung der Kirchengesänge bestätigte.

In der lateinischen Kirche findet man überhaupt erst spät die Spur einer Notation, man sollte fast glauben, es habe vor P. Gregor M. eine solche gar nicht bestanden, und es seyen die liturgischen Gesänge in den Seminarien der Kleriker nur nach Gehör und Gedächtniß überliefert worden. Das älteste Überbleibsel eines notirten lateinischen Kirchengesanges ist sogar erst aus dem 8. Jahrhundert, nämlich das von P. Hadrian dem Ersten an Karl den Großen gesendete Antiphonar, welches sich in der merkwürdigen Bibliothek des Stiftes S. Gallen befindet. Es soll dieses Exemplar dem Muster-Exemplare S. Gregors vollkommen nachgebildet seyn, es ist mit der nota romana oder den sogenannten Neumen notirt, nämlich mit Punkten und Häkchen in verschiedenen Richtungen (noch ohne Dreizeile), welche das Auf- oder Absteigen der Stimme andeuten *).

Allerdings war diese Tonschrift damals noch wenig deutlich, und mit Mängeln behaftet, allein sie beruhte schon auf der glücklich erfaßten Idee, dem Leser das Steigen oder Fallen der Stimme durch die höhere oder tiefere Stellung und durch die Richtung des Zeichens zu versinnlichen. Diese Tonschrift war, eben weil sie auf einem naturgemäßen Grunde beruhte, einer großen Verbesserung fähig, und ihr ist in der Folgezeit durch Anwendung von Linien und Vereinigung der Punkte, das bewunderungswürdige Gebäude unserer heutigen Notenschrift ausgebildet worden *).

Die griechisch-orientalische Kirche war früh in dem Besitze einer Notation. Bourgault [illegible] sind die ältesten ihm zu Gesichte gekommenen liturgischen Bücher doch schon mit eigenen seltsam ungedruckten Zeichen notirt, womit freilich nicht viel mehr als eine Art von Rezitativ-Gesang oder Lesearten ausgedrückt gewesen seyn konnte. In den Büchern aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert fand aber derselbe schon umständliche Zeichen, deren er 14 ausgezeichnet und in seiner Gesch. d. M. zur Ansicht mitgetheilt hat, deren Bedeutung jedoch heut zu Tage die Griechen nicht mehr kennen.

Eine von dieser wieder völlig verschiedene neue Art der Notation bei den Griechen kommt, ohne daß der Zeitpunkt des Entstehens oder Urhebers angegeben werden könnte, in späteren Büchern, und zwar im 13. Jahrh. zum Vorschein, obgleich darüber kaum ein Zweifel obwalten kann, daß diese Notation früher, vielleicht schon einige Jahrhunderte vorher, erfunden und ausgebildet worden war.

Eine Tonschrift wie jene ältere mit ihren 14 Zeichen (welche sich nicht, wie etwa die Note, durch Linien oder Schlüssel verdeutlichen) konnte in die Länge den scharfsinnigen Griechen nicht genügen, zumal wenn sie zu dem

---

*) Von [illegible] Nachricht habe ich Nachricht gegeben in der allgem. mus. Zeitung von Leipzig Jahrg. 1828, Nr. 25 u. ff. Ein Kodex des Werks [illegible] Antwort in der k. Bibliothek zu Paris Nr. 7211, aus dem 11. Jahrh. [illegible] welche in dem von dem Fürstabt Gerbert herausgegebenen Traktate sich nicht befinden, aus welchen unwidersprechlich gefolgt werden, daß das dem P. Gregor nach Calabrien geschickte Antiphonar mit Neumen geschrieben gewesen.

— — — — — — — — —

Sed haec ne possint unum notitiae fieri.
[illegible]
per Apollenses cantus [illegible]
qui [illegible] per [illegible] Gregorius
At nos miseri cantores [illegible] tempori
[illegible]
[illegible]
Qui [illegible].

Wollte man Gerberts Angabe Guido als Zeugen für das so viel frühere Bestehen anzuerkennen, so liege in diesen Versen noch der Beweis, daß man zur Zeit, als dieses Werk entstand (etwa geschrieben wurde), und daher bereits bis zu P. Gregors M. Zeit die Neumen, nicht die Buchstaben in den liturgischen Büchern gebräuchlich waren. Daß aber unter Neumen nicht etwa (in einem ausgedehnteren Sinn) auch die Buchstaben zu verstehen seyn, geht aus anderen Stellen der [illegible] deutlich hervor.

*) Fr. Fétis hat in der [illegible] musicale (Paris 1833) und eigentlich in einem [illegible] zuerst die Behauptung aufgestellt, die römische Kirche habe die Neumen von den Longobarden angenommen. Seinen Beweis hat er noch nicht gegeben, aber nach einem solchen müßten wir einer strengen Prüfung unterwerfen. [illegible] in Italien [illegible] besonders in Oberitalien festsetzten, waren sie [illegible] durch wesentliche Geistliche [illegible] der italischen Kirche zugethan. Ihr letzter König [illegible] als Lombardei [illegible] den Gesetzen und den Sitten der Italiener [illegible] angenommen worden war. Den Oberhäuptern der Kirche waren sie [illegible] schon als Arianer [illegible], deren die Kirchengüter ausgesetzt war. Die Bemühungen, sie zum Glauben der römischen Kirche zu bekehren [illegible] endlich [illegible] auf einen katholischen König [illegible] der Kirche nicht [illegible]. Mit geringem Gottheiten dauerten [illegible] Zustand bis auf Unterwerfung Karl der Große [illegible] ein Ende machte. — Daß von den Longobarden die römische Kirche [illegible] angenommen haben, da, so weit die Nachrichten reichen, unter dem Namen der nota romana bekannt war? [illegible] es spricht kein denkbarer Grund der Wahrscheinlichkeit für eine solche Vermuthung. — Man mag longobardische Neumen unterscheiden [illegible] longobardische Schrift, aber das [illegible] Alphabet haben die Longobarden darum nicht erfunden.

Versuche gelangt waren, eine Art Elementar-Theorie zu gründen, deren Bedürfniß erst damals recht fühlbar wurde, als (nach der im 9 Jahrh. erfolgten [im 11. Jahrh. förmlich ausgesprochenen] Trennung von der lateinischen Kirche, eine neue Liturgie eingeführt wurde, wozu die Geistlichen ungemein viel und vielerlei zu singen hatten, und in den hiefür erdachten Gesängen Fälle vorkamen, für welche in jener altgriechischen ältern Tonschrift nicht vorgesehen war. Es war eben in dieser und der zunächst folgenden Periode, daß jene Gesänge entstanden, welche noch heut zu Tage im Gebrauche sind: eine fast unglaubliche Zahl von Hymnoden (Poeten und Melodiker) that sich damals hervor, ihre Namen sind gewöhnlich auch noch in den Gesangbüchern angezeigt, die bekanntesten darunter sind: Joannes Damascenus, Manuel Chrysaphes, Joseph und Joannes Kukuzele, Demetrius Redestos, Polentos, Joannes Laskaris, Georgios Stauropulos, Kirenios Monachos, Chad Chrysaphes, Theodulos Gerasimos, Agaleanos, Antimos, Nechsalos, Clemens Monachus, Koceens*), und nur mitunter erscheinen Gesänge, welche noch dem h. Joannes Damascenus aus dem 8. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Eine neue Tonschrift that nunmehr der griechischen Kirche Noth. Die Neumen der Lateiner, welche damals doch schon, durch Hülfe eingeführter Linien, bedeutende Verbesserungen erhalten hatten, war man nicht aufgelegt anzunehmen, die alte griechische Theorie, und welche sich wohl eine beträchtliche Notation hätte obgleich lassen war den Geistlichen nicht bekannt, oder nicht ansehend genug, um in dieselbe einzudringen. Es mußte ein neues System geschaffen werden. Es verfiel man denn auf eine, in ihrer Art einzige, wirklich sinnreiche, der Grund-Idee nach durchaus originelle Notation: sie sollte nämlich, mit einem conventionellen Zeichen, dem Sänger anzeigen, ob er im gleichen Tone fortfahren, oder ob und wie viel Tonstufen er (von dem Tone, den er eben gesungen, oder von dem ihm gegebenen Anfangstone) hinauf oder herabsteigen müsse.

Wie diese Erfindung ausgeführet worden, zeigen die Lehrbücher der sogenannten Papadiken**). Ein solches Papadike giebt Villoteau in wörtlicher Uebersetzung, mit beigefügten erklärenden Beispielen in unserer Notenschrift und zahlreichen Anmerkungen, nebst einem Anhange der Regeln, welche in den Papadiken mangeln und die er im mündlichen Unterrichte von seinem griechischen Singmeister in Kairo erhalten; dann einem Anhange über die Tonarten, und einem dort an sich gebrachten neueren Original-Tractate v. J. 1695, endlich mit einem Anhange notirter Beispiele, welche zugleich die Manier des Vortrages zeigen.

An diesem Orte mag es genügen, das System der neugriechischen Tonschrift in seinem allgemeinsten Umrisse zu betrachten.

Die Tonzeichen sowohl als diejenigen Zeichen, die sich auf den Vortrag beziehen, stehen über den Textworten. (Linien giebt es in dieser Tonschrift nicht.)

Das sogenannte Ison ist das Zeichen der Gleichheit, es ist der Ton, von dem man ausgeht, im Zusammenhange zeigt es an, daß man im gleichen Tone fortsingt.

Eigentliche Tonzeichen oder vielmehr Intervall-Zeichen, welche ähnlich wie Modulanten die Stimme anzeigen, sind 8 aufsteigende und 6 absteigende.

Von den 8 aufsteigenden deuten 6 das Aufsteigen um eine Stufe an, eines läßt die Stimme um 2, und eines um 4 Stufen steigen.

Von den 6 absteigenden deuten 2 auf ein Herabsteigen um eine Stufe, 3 um 2 Stufen, eines um 4 Stufen.

Die Gestalt dieser Tonschriftzeichen und deren Bedeutung, so wie deren zum Theil sonderbare Nomenklatur zeigt die Taf. I. a.

Von diesen aufsteigenden und absteigenden Tonzeichen sind einige Körper, andere Geister (Zwei derselben sind weder Körper noch Geist.) Diese Klassifikation dient in Beziehung auf die Verbindung der Tonzeichen: es können nämlich die meisten jener Tonzeichen nicht allein angewendet werden, sondern ein Geist zugleich mit einem Körper, oder ein Körper mit einem Geist, von zweien zugleich erscheinenden verbundenen Tonzeichen ist also immer nur eines das gültige, das andere bedeutungslos: die Regeln hiefür sind streng vorgeschrieben.

Da die angeführten (einfachen) Tonzeichen, wie dem Leser gleich aufgefallen seyn mußte, nur für wenige Intervalle ausreichen, so werden alle übrigen Intervalle durch verschiedene und mannigfaltige Zusammensetzungen zweier oder mehrerer einfachen Tonzeichen ausgedrückt. Diese Zusammensetzungen sind so zahlreich, daß für manches Intervall dem Schreiber bis 20 Bezeichnungen zur Auswahl gegeben sind. Man muß sie ganz dem Gedächtnisse anvertrauen, indem allgemein gültige Bestimmungen in Hinsicht auf die Stellung der Zeichen (wie z. B. in der Stellung der römischen Zahlen) nirgends angezeigt, auch herauszufinden sind.

Außer den eigentlichen (einfachen oder zusammengesetzten) Tonzeichen giebt es eine bedeutende Zahl von Zeichen, welche man die großen Zeichen, auch wohl die stummen Zeichen, oder die großen Hypostasen (Wesenheiten) nennt. Die Papadiken zeigen mit den sonderbarsten Namen, deren gegen 40 an. Sie werden theils unter, theils über die Tonzeichen gesetzt, zum Theil mit rother Farbe geschrieben, und sollen theils eine Art von Zeitmaß (längeres oder kürzeres Verweilen auf dem Tone), theils gewisse Verzierungen (Manieren) andeuten. Die Papadiken geben aber hierüber gar keine Erklärung, daher die Kenntniß ihrer Bedeutung im langen Verlauf der Jahrhunderte verloren gegangen ist, und

*) Forkel G. d. M. 2 B. S. 302 nach Bandur. In einem alten Gesangbuche der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfr. d. öst. Kaiserstaats in Wien finde ich noch auch einen Leontios Arman, Jon. Kleia, Ernst Magnus und Angelos Gregorios.

**) Das Wort ist zusammengesetzt aus Papas, der Geistliche und Dike, die Regel, und bedeutet also so viel, als: Inbegriff der Regeln für den Gesang des Geistlichen.

in der Auflösung, d. i. in der Ausführung, unter den Sängern große Willkühr obwaltend.*)

Hierzu kommen dann noch die wirklich sehr verwickelten Zeichen der Kirchen-Tonarten, ihres Wechsels, und gewisser in denselben zulässigen Tonfolgen.

Es wäre keine leichte Aufgabe, die Zahl sämmtlicher Zeichen zu bestimmen, und ich bin der Meinung, daß es schwer seyn muß, in der griechischen Kirche ein vollkommener Sänger zu werden, wie es in der lateinischen zur Guido von Arezzo der Fall gewesen seyn soll.

Es folgt noch ein Beyspiel eines Satzes aus der ersten Tonart aus Villoteau's Abhandlung, verglichen mit den Papadiken über die acht Kirchen-Töne vorkommen. Statt Textes davon in den Gesängen die Benennungen der darin vorkommenden „großen Hypostasen“. Man ersieht in diesem Beyspiele zugleich die Manier des Vortrages in unsern Noten ausgedrückt.

Das System von Chrysanthus, einem Reformator (von der Kirche nicht angenommen, für profane Musik aber ohnehin nicht anwendbar), ist im Wesentlichen jenes der Papadiken, wenig verändert durch Beseitigung einiger Tonzeichen und „Hypostasen“, dafür bloß mehr vermehrt durch den positiven Mensural- und rhythmischen Zeichen, und noch mehr durch den Versuch, ein (seyn sollendes) enharmonisches und chromatisches Tongeschlecht einzuführen. (¹)

Die Verschiedenheit des einem europäischen Musikkundigen sehr sonderbar erscheinenden Notirungs-Systems der getrennten griechischen Kirche, insbesondere die Mannigfaltigkeit und die Willkührlichkeit der Regeln worauf dasselbe beruht, die Menge von Zeichen zur Bezeichnung einer und derselben Sache, die häufige Anwendung ganz bedeutungsloser Zeichen, die Einmengung von Zeichen, die nicht zum Wesen des Gesanges gehören, sondern die Art des Vortrages, ja sogar die Stimmhaltung in der Kehle, mitunter endlich auch Gebärde und Zeremonien vorschreiben sollen, — Alles deutet darauf hin, daß Gesänge und Notirungs-Arten in verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten, und von verschiedenen Personen versucht worden sind, und daß auf diese Art jene Varianten entstanden sind, welche, aus Achtung für die Autorität der Lehrer (Poeten aber für das Populäre), von den späteren Sammlern und Verfassern der Lehrbücher (Papadiken) als gültig angenommen und eingetragen worden sind.**)

Es war im Verlauf der Periode zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert irgend ganz sonderbare Tonschrift, wie ihrer noch auf [illegible] Noteeklitten, entstanden und ausgebildet worden, welche in dem Trostkatt eines Joannes Kukuzeli*), Joannes Lampadarios (und vielleicht einiger Andern) im 13. Jahrh. beschrieben ist, dieselbe, welche alle Schriftsteller der späteren Zeit anzeigen, die P. Kircher in der Musurgia noch selbst gesehenen [illegible] zu lehren versucht, die Salzer und Villoteau Material zu ihrer Zeit vorgefunden, die Villoteau unter den Griechen in Kairo [illegible], die in der griechischen Kirche seit wenigstens sechs Jahrhunderten unverändert erhalten wurde**).

Die Regeln dieser Musik und jener Tonschrift, mit welcher die liturgischen Bücher der getrennten griechischen Kirche geschrieben worden, sind es, die den Inbegriff der (ehemals noch unter ihrer Geistlichkeit nicht sehr verbreiteten, und meistens nur in beschränktem Umfange verbreiteten) musikalischen Kenntnisse der Neugriechen ausmachen.

---

*) Den Papadiken zufolge müssen daher derselben auch die Chironomen und die Akolythen angezeigen, d. h. Geberde und Zeremonie, worauf einige Bemerkungen zu beyden scheinen. Der Sänger aber zu Kaiser erklärt, mit sehr wenigen Ausnahmen, als Sänger oder Gesang-Meistern, weil gänzlich nicht die Absicht der Dichter und ersten Lehrer gewesen seyn kann.

**) Die Tradition bezeichnet als den Erfinder des heute noch üblichen Systems der Zeichen den h. Johann von Damaskus, einen gelehrten und frommen Mönch des 8. Jahrh. In die Dienste des sarazenischen Fürsten zu Damaskus als dessen Geheimschreiber getreten, hatte er das Unglück, von ihm fälschlich angeschuldigten Verräthers mit dem Verluste einer Hand zu büßen, worauf er sich in ein Kloster zurückzog, in welchem er im Jahre 782 sein Leben beschloß. Man darf wohl annehmen, daß er sich um den Kirchengesang seiner Zeit verdient gemacht habe, auch werden ihm mehrere noch jetzt übliche Gesänge (Melodien) zugeschrieben, aber das sogenannte System ist das Werk einer späteren Zeit. Auch ist es, daß derselbe selbst für seine Zeit, in dieser Form Nichts erfunden oder eingeführt habe, wenn es richtig ist, was Burney berichtet, daß man die Neumen des 7. Jahrh. bei d. noch vorzufinden habe.

*) Ein Exemplar von dem Werkchen des Joannes Kukuzeli aus dem 13. Jahrh. befindet sich in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, davon in der Revue musicale 1827 (Nr. 3, S. [illegible]) als von einer Merkwürdigkeit gesprochen wird. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt drey sehr interessante alte Codices aus diesem Werk. Ein Exemplar befand sich auch in der Bibliothek des Stiftes St. Blasien im Schwarzwalde, welches der hochverdiente Fürstabt Martin Gerbert als Beylage zu seinem großen Geschichtswerke De cantu et musica sacra, Tab. [illegible] im Facsimile mitgetheilt hat. Die ansehnliche Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates in Wien besitzt davon eine auf dem Kaiserlichen [illegible] Charakter [illegible] Schrift übergetragene Copie mit beygefügter lateinischer Übersetzung. — Bey dieser Gelegenheit finde ich nicht überflüssig zu bemerken, daß das Gerbertische Facsimile (an dem bezeichneten Orte) kein fragment [illegible] (Allgem. Literatur. [illegible] S. [illegible]) vermuthet, es ist ein ganzes in sich abgeschlossenes Tractat, alle Papadiken sind zwar geringen Varianten desselben nachgebildet, und enthalten aber auch nicht mehr.

**) In der russisch-griechischen Kirche scheint sich gegen Ende des 17. oder im Anfange des 18. Jahrh. eine neue Liturgie eingeführt worden, wie endlich zugleich die modernen Notenschrift und selbst ein [illegible] Gesang, welcher für den Hof und für reichere Kirchen oder [illegible] vierstimmig Chöre componirt werden. Die Bibliothek der vorhergedachten Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt, aus der Munificenz Ihrer erlauchten Ehrenmitgliedes — Ihrer kais. Hoheit der Großfürstin Maria Paulowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar — die Sammlung der älteren und neueren russischen Kirchengesänge in zwey großen Prachtbänden. — Auch die Raskolen (Russen, gewöhnlich Altgläubige genannt) gebrauchen Noten, die sich in ihrer Bauart bei [illegible] Zeichenschrift bedienen, daher bei sich die Note [illegible] eingeführt. Eine Probe ihrer Schrift gibt Gerbert De cantu et mus. sacra. T. 2. p. 58 u. 362. — Die Geschichte der Kirchenmusik in Rußland nach ihrer Art enthält bemerkenswerthe Reformen des Metropoliten Platon von Moskau, in dem Werke: The greek Church in Russia, by Platon late Metropolitan of Moscow. Translated etc. by Robert Pinkerton. Edinburgh 1814.

Diese Kenntnisse sind aber auch nur der Geistlichkeit vorbehalten, und werden nur von der Kirche gepflegt; — die profanen Gesänge, die Volkslieder, leben frei und regellos in dem Munde des Volkes, welches sie nicht zu überliefern, oder die neu entstehenden aufzunehmen, des Behelfs einer Notazion wie jene, und überhaupt irgend einer Kunst-Theorie vor der Hand nicht bedarf.

Ob eine Theorie, wie jene der alten Papadiken, und deren Notazion, wie wir sie jetzt durch Villoteau kennen, und wie sie hier im Auszuge gezeigt worden, ein so bei ein geschicktes Behikel gewesen, die Tonkunst am Geistlichen der griechischen Kirche, die über einen großen Theil des Erdbodens zerstreut leben, für den Kirchengesang zu bilden *); — ob man diesen durch ihren Beruf ehrbaren Männern, deren viele um sich und ihre Familie zu ernähren, sich auf manche harte Beschäftigung verlegen müssen, vollends eine Theorie empfehlen könnte, welche, wie jene des genannten Reformers Chrysanthos, ihren wenig gebildeten und wenig geschonten rauhen Ohren sogar Drittel- und Viertel-Töne und noch ganz andere Bruchtheile (1/12, 11/12, [illegible], 1 1/4, [illegible] u. dgl.) zumuthen **) — darüber werden bei uns die Meinungen wohl nicht getheilt seyn, so wenig als darüber, ob auf der Grundlage der von den Papadiken ersonnenen Theorie und deren Notazion, eine Ausbildung der Musik jemals möglich geworden wäre, welche die Kunst und die Wissenschaft auf der Grundlage der in der lateinischen Kirche vorhandenen Tonschrift im europäischen Abendlande erreichen konnte und erreicht hat.

Gewiß ist es, daß jenes System, auch in der beschränkten Anwendung auf einstimmigen Kirchengesang, [illegible] der sich höchstens einer Vereinfachung mehr oder minder Verbesserung fähig war, und daß alle nach Chrysanthos auch etwa auftretenden Reformatoren auf der Grundlage der Papadike nicht glücklicher seyn werden, als dieser. Man würde kaum begreifen, wie ein so sonderbar verwickeltes System habe entstehen können, erinnerte man sich nicht, wie sehr es in den geistlichen Gelehrten schon im Alterthum eigen gewesen, das Einfache auf höchst künstliche Weise, durch Unterscheidungen, Zeichen und Namen zu vervielfältigen. Davon eben die Theorien der altgriechischen Musik das merkwürdigste Beispiel geben, und man sieht aus dem Versuch Meister Chrysanthos, daß nach den Neueren, selbst da, wo sie, in der Erkenntniß der aus solchen [illegible] entstehenden Gebrechen, eine Reform versuchen, jene Eigenthümlichkeit ihres Volkes nicht verleugnen können *).

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Paganini.

„Und so hatte mein Traum, daß mich beklommte, fort und fort [illegible] das Leben und die Länder zu sehen, mich an einem Mann geheftet, dessen Ruhmesstimme alles überstrahlte, was je ein musikalischer Virtuose [illegible]. Die Welt war voll von dem Namen Paganini.

Die Reise, die ich nun mit dem bewunderten und als Künstler [illegible] bewunderungswürdigen Manne machte, schildere ich nicht, Anekdoten von ihm und über ihn theile ich nicht mit. Andere haben dieß zur Genüge gethan. Mir sey vergönnt, nur einen treuen [illegible] Abriß seiner Persönlichkeit, seines Charakters, seines Spieles und seiner Lebensweise zu geben, und dadurch bei meinen Lesern die Erinnerung an ihn aufzufrischen. Ein vieljähriges [illegible] Zusammenseyns befähigt mich zu dieser Mittheilung über das Leben eines merkwürdigen Mannes, welcher ebenso mit der [illegible] Lobes, als mit maßlosem Tadel überschüttet worden ist.

Da ich die [illegible] von ihm schied, [illegible] mein Verhältniß ein unzertrennliches, [illegible] aber auch ein durch [illegible] ununterbrochenes, bis zu [illegible] Zeitraum [illegible] als ich ihm Gesellschaft leistete.

Das kann ich getrost behaupten, daß ein ungeselligerer Mensch, wie Paganini, mir niemals im Leben begegnete. Er zeichnete sich wie im Concert durch [illegible] zu Hause durch unbeschreibliche Eigenheiten aus. Von einer Regelmäßigkeit in Bezug auf Frühstück, Mittagstisch und Abendessen war nie bei ihm die Rede. Es kam ihm nicht darauf an, früh Morgens [illegible] Mittags Chocolade zu trinken, und Mitternacht Kaffee und kaltes Fleisch zu genießen. Selten, daß er vor ein oder zwei Uhr zu Bette ging. Dann [illegible] in den stillen Stunden der Nacht die Violine zur Hand, [illegible] — für sich allein. Selten aber, daß er länger als eine halbe Stunde [illegible] suchte er noch Gesellschaft [illegible]

Dennoch [illegible] das Spiel nicht [illegible] Paganini [illegible] so gern er doch des Nachts [illegible] und mehr denn ein Mal [illegible] gebogenen Nase, den feinen Brauen, bis zu den Schultern [illegible] schwarzen Haar, [illegible]

Nie sah ich den Künstler berauscht, obschon er kein Feind guter [illegible] und des Champagners [illegible] war.

Seine Vorliebe gegen das schöne Geschlecht [illegible] Leidenschaften [illegible] wunderbare [illegible] Mischung [illegible] ist.

---

*) Schon Sulzer (a. a. O.) versichert, daß es unter den griechischen Geistlichen wenige gäbe, die auch nur den zehnten Theil dieser Zeichen kennen. Die Tonzeichen sind dort allenfalls zu errathen, aber an den meisten Orten werden die Gesänge [illegible] Geistlichkeit nach dem Gehör gelernt und gelehrt.

**) Ein Mehreres über die Tonleitern Meister Chrysanthos in der gleich folgenden Abhandlung.

*) Die Mühe wohl [illegible] man zur Verbesserung des Systemes der Papadike, falls man es nicht lieber ganz aufgeben wollte, auf eine Vereinfachung hinweisen sollen, namentlich auf die Einführung eigener Zeichen für die Intervalle, und zugleich mit der Unterscheidung der kleinen, großen und übermäßigen Intervalle; eine Unterscheidung, die in der Tonschrift der Neugriechen bisher gar nicht berücksichtigt worden ist. Es versteht sich, daß nach jener Vermehrung eine Vereinfachung gewesen seyn würde, indem dadurch nicht weniger als anderthalb hundert Zusammensetzungen entbehrlich geworden wären, deren Kenntniß die Papadike voraussetzt.

Von Eitelkeit war er nicht frei; er liebte es, daß die Menschen sich nach seiner persönlichen Bekanntschaft drängten. Er fand in den neugierigen Blicken der Menge, die auf ihn starrten, eine Art Verdoppelung der Bewunderung seines Spiels. Wer ihn nicht hören konnte, wollte doch den Mann sehen, der so die Herzen bezauberte und gefangen nahm, wie nicht leicht vor ihm ein Künstler gethan. Er vermied es gern, [illegible] ihm von seiner Umgebung das geschmeichelt wurde, und wenn ich ihm sagte, daß ich mich glücklich schätze, ihn so oft spielen zu hören. Gewöhnlich unterbrach er das Gespräch bis zehn Uhr, ob [illegible] er in [illegible] und fragte mich, ob das Ansehen [illegible] wäre, vor das Ohr des Publikums gebracht zu werden? Wenn ich dann bejahte, so fand er es nöthig, [illegible] und Gefälligkeit. [illegible] es Abends noch einmal fragte wieder, ob es gut sey, am [illegible] dann erst der Begleitung [illegible].

In geschäftlichen Beziehungen ließ er sich von seinem kleinen Sohn, einem wunderschönen Knabe, [illegible], an dem er mit der zärtlichsten Liebe hing. Niemand glaubte, daß dieser Knabe sein Sohn sey, denn es war zwischen den Gesichtszügen beider ein Unterschied wie zwischen einem Weiberr und einem Mädchen.

Neben den [illegible] Bedingungen, welche Paganini zu Theil wurden, daß Du oft noch die Macht des Talents und der Schwächung, der sein Talent, sein künstlerisches Genie erregte. Es lag mir ob, ihm die Zeitungsartikel zu übersetzen, die ihn und sein Spiel bedeuten, und dann äußerte er sich selbst über ihr mit gerechtem Stolze, wenn sein Ehrgefühl allzusehr gekränkt war.

Als ich einmal die Stelle [illegible] eines Blattes vorlas, die ungefähr des Inhalts war: Paganini sey ein [illegible] Mensch, der nach Deutschland gekommen, den Deutschen das Herz zu zerreißen, aber sein Spiel sey so launisch und krankhaft, [illegible] und unklarlich, wie seine ganze Persönlichkeit eine [illegible] Carrikatur, und er lasse noch nach Italien seine [illegible] Saitenspiel zu [illegible] übertragen, da sprach der Meister im ruhigen Bewußtseyn seines Künstlerthums, der wichtigen und wahren Worte: „Den Bösen, die gegen mich schreiben, wird freilich keiner vermögen, durch sein Spiel ein Herz zu zerreißen, oder auch nur zu rühren, nur mit der Feder vermögen sie [illegible] und mit ihrem [illegible] und ungerechten Tadel das erstere, denn die Kritik achtet als sie zerreiße, [illegible] sie schonen, so viel sie wirkend. Auch der Tadel ist es zum Kränger meines Ruhmes. Ich habe in der musikalischen Stadt Deutschlands, in Wien, gleich bei meinem ersten Auftreten eine neue Epoche der Virtuosität begründet, und der Kritik so[illegible] [illegible] wie [illegible] den [illegible] Stimme, so daß sie wie [illegible] jeden Tadel des Lobes zollte. Man hat mich mit Lobgedichten überschüttet und zu meinen Künstlerleben einen Kranz von [illegible] Märchen und Sagen gewunden. Glaubte man uns [illegible] noch an den Teufel, so mußte ich gewiß mit diesem im Bunde stehen, weil meine Kunst den Menschen übermenschlich dünkt, und nun kommen diese armseligen Leute, und schreit [illegible] gegen mich und [illegible] sie [illegible] auf mich, weil mich ihre Worte so [illegible] und dann. [illegible] über alle Zierlichkeiten mit mir ist die Waffen ihres Hasses gegen mich. Was können sie sagen über mein Spiel, da sie es nicht fassen und begreifen? Sie sollen zu mir kommen, und von mir spielen lernen! Was ist das für ein Geschwätz vom Herzzerreißen? Es scheint [illegible], daß die Deutschen gern von mir sich die Herzen zerreißen lassen, sonst würden sie sich nicht so in Schaaren zu meinem Spiele drängen, und besser wäre es diese [illegible], wenn ein Künstler mit den Tönen seiner Geige die Herzen der Zuhörer zerreißt, als ihre Ohren."

Des Vormittags war der große Künstler selten heiter und aufgelegt, dagegen Nachmittags beim Kaffee am [illegible] heiter und mittheilend; da erzählte er uns oft von seiner Musik und Lebensart, seiner frühen Jugend und seinen glücklichen, aber auch [illegible] Verhältnissen, und so berichtigte er Fabeleien, die man über ihn und seine Vergangenheit dem Publikum aufgetischt hatte, um die seltsam [illegible] Schilderung seiner Persönlichkeit und seines [illegible] Spiels mit seiner ganzen geistigen und künstlerischen [illegible] und [illegible] Beziehung in Einklang zu bringen. Solcher Fabeln bedurfte es jedoch ganz und gar nicht, denn sein wirklicher Lebensgang war an sich poetisch und romantisch genug, und nicht nur mit der Sonne der Kunst [illegible], sondern auch von der Nacht des Schmerzes [illegible] überstrahlt worden, so daß aus seiner wundersam begabten Natur sich in reicher Fülle die höchste Blüte der Kunst entwickelte, für welche von [illegible] Jugend an seine ganze Seele glühte. Glaube, frage ich, denn wer wäre anders als Gott die Begeisterung zu nennen, mit welcher Paganini spielte?

Wenn man im [illegible], von den Kindern [illegible] fast [illegible] Gestalt des Künstlers auf die Bühne treten sah, mochte man glauben, daß die Hand sie umwerfen könne, aber wie erstarkt wurde diese hinfällige Gestalt durch den Zauber, der in den Tönen wohnte! Wie mächtig war der Arm geworden, der den Bogen so sicher, so kräftig zu [illegible] [illegible]! Nur Begeisterung, wahre Begeisterung für seine Kunst konnte in die Adern des Künstlers dieses Feuer der Energie ziehen, daß sein bewunderndes, zum Himmel [illegible], zur Höhe hinaufsteigendes Spiel durchströmen.

Daß Paganini's Art zu spielen nicht gründlich und den Forderungen strenger Regeln gemäß sey, ist oft [illegible] ausgesprochen worden, und auch in Abrede zu stellen, so wie man hat ihm laut und öffentlich, weil er von der allgemein angenommenen Methode abwich, den Vorwurf der Charlatanerie gemacht. Ob wie an einem über alle Grundsätze [illegible] hinausragenden Künstler, wie Paganini, überhaupt den Maßstab der Schule zu legen sey, [illegible] man von ihm Beobachtung der herangebrachten Methode, Haltung der [illegible] Gleiche des [illegible] Stiles u. dgl. im Ernst zu fordern berechtigt gewesen sey, [illegible] er sich in [illegible] falschen Instrumenten [illegible] so wäre er schwerlich der geworden, der er war. Wenn ein Künstlergenius sich die Fesseln [illegible] die für den Schüler da sind, und daß dieser, wenn er [illegible] Gewalt [illegible], sich [illegible] und zu Regeln und Formen in [illegible] und beschränkter Kunstsphäre [illegible] lasse — es immer mit andern Recht auf jenem der Kunst angewendet:

„Trägt die Frage doch nach unsäglichem Geschwätz"
Sprach ein [illegible] Mund, welcher die Sache verstand,
Gleich dem Schönen gebar, so kommt da die Regel erstehen;
War das Schöne doch da, eh' man die Regel erfand.

Daß in der Spielweise Paganini's viel Eben herrlichen Ganzen lag, ist nicht hinwegzuleugnen, daß nicht Alles, was er gab, sein Eigenthum war, bewiesen. Er hatte in Italien sich einen ganz eignen Schüler Beifall zu eigen gemacht, was in der musikalischen Welt vergessen war, und [illegible] wie viel etwas Neues hervor, aber die [illegible] ungeheure Fertigkeit lehrt diese Schule [illegible]. [illegible] sie ist das Ergebniß besonderer Begabung und des [illegible] Fleißes, den ungeheuren [illegible] Kenntniss in allen Gebieten der schönen Künste seine Neigung haben und auf den so nur [illegible] der [illegible] sagen. Ohne Fleiß aber, ohne die äußerste [illegible] ist einmal Erfahren wird Keiner groß!

Wäre Paganini's Schicksale seiner Künstlerschaft nicht durch den Schatten mancher [illegible] verdüstert worden, so würde ich mir den Wunsch gesagt haben, mich von ihm zu trennen, denn er vermochte in guten Stunden äußerst human, höchst liebenswürdig zu seyn.

Unbemittelt, so arm, wie ich mich ihm zugesellt, verließ ich Paganini, da es mir nicht länger gefiel, seine Launen zu ertragen und immer der [illegible] Kanzlei zu leiden. Er konnte Tausende ohne Klage am Pharotische unter der Hacke des Croupiers verschwinden sehen, er konnte [illegible] Summen verschleudern, wenn es galt, an Gelüsten zu befriedigen, und konnte murren und hadern, wenn ein Kleingulden galt, die der Rede nicht werth waren."

(Aus Sachsens „Mariette".)

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 43. 27 October 1842.

Die neugriechische Musik.

(Schluß.)

Wundern könnte man sich, daß das System der Papadiken mit seiner höchst mühsamen, immer unzuverlässigen, kaum je zur Geläufigkeit des Lesens zu bringenden Tonschrift sich so lange, und wie wenigstens sechs oder sieben Jahrhunderte ohne eine wesentliche Aenderung *) im Gebrauch hat erhalten können, indeß in eben dieser langen Periode im europäischen Abendlande das System der Notenschrift ausgebildet worden, die musikalische Kunst in Theorie und Ausübung einen bewunderungswürdigen Grad von Vollkommenheit schon längst erreicht hat, und die römische Kirche, obgleich Neuerungen und Wandlung abhold, nicht nur zuerst die Pflegerin der neuen Kunst geworden war, sondern auch allmählig alle Verbesserungen, ja selbst alle Pracht derselben in ihren Ritus aufgenommen hat.

Es scheint nicht, daß man sich jenen Stillstand in der griechisch-orientalischen Kirche allein und der Beharrlichkeit auf Althergebrachtem anklagen möchte; hat sie doch dieselbe (wie oben gezeigt worden) seit der Zeit S. Johannes von Damaskus schon ein Mal eine Reform vorgenommen, und endlich hängt die Art, die Gesänge zu notiren und zu lehren, mit dem Dogma so wenig als mit dem Ritus zusammen. Mit mehrerem Grunde mag darum jener Stillstand den Umständen zuzuschreiben seyn, in welchen die griechischen Völkerschaften in diesen langen Zeiträumen unter dem Joch eines selbst aller Civilisation entbehrenden Volks lebend, dem Einflusse der mittlerweile hoch gestiegenen europäischen Bildung entrückt waren. Gegenwärtig, wo die alte Hellas nach einem glorreichen Kampfe ihre Selbstständigkeit wieder errungen hat und in den Völkerbund der europäischen Staaten eingetreten unter einer wohlwollenden, die Wissenschaften und Künste fördernden Regierung zu neuem Flor erblüht, wird auch die musikalische Kunst dort unter den Gebildeten Eingang finden, und allmählig auf das Volk ihren mildernden Einfluß üben. Und so ist kaum zu zweifeln, daß nicht auch dort, über kurz oder lang — wie in der russisch-griechischen Kirche schon vor länger als einem Jahrhundert geschehen — an die Stelle der Papadiken und jener höchst beschwerlichen und unzweckmäßigen Charaktere der [illegible], das einfachere, leicht faßliche, daher für die Erlernung eines gleichförmigen und edlen Gesanges ohne Vergleich zweckmäßigere System der heutigen europäischen Musik wie früher, [illegible] leicht anzupassenden Notenschrift werde aufgenommen werden *).

*) Kleine Varianten in der Bedeutung der Charaktere — dergleichen auch in Schrift und Druck der Sprachen im Verlauf der Jahrhunderte sich ergeben — selbst Varianten in der Zusammenstellung der Tonzeichen und in manchen Redezeichen — können nicht als wesentlich in Betracht kommen; auch ist es aus der Verfassung und den Verhältnissen der griechischen Kirche erklärbar, daß in derselben jene Einheit der Gebräuche kaum bestehen kann, welche die römisch-katholische Kirche charakterisirt.

*) Es scheint, daß die Unzulänglichkeit und die Unanwendbarkeit der Papadiken zur Bildung von Kirchensängern in neuerer Zeit an vielen Orten schon lebhaft gefühlt, und wirklich manches Neue versucht wird, selbst der Versuch des ehrwürdigen Chrysanthus (obwohl ein verfehlter) scheint aus dem Bedürfniß eines Bessern hervorgegangen zu seyn. Man hat mir einen Bericht genannt, in welchem schon jetzt unsere Noten [illegible] Gesänge für mehrere Stimmen) geschrieben werden; und von einem andern Orte, wo man sich auf meine Anfrage nach dem System zu den Papadiken bekannt hat, daß mir eine äußere Probe zu Handen gekommen, worin nicht die Tonzeichen jenes Systems, sondern neue, wirkliche Tonzeichen (solche Noten) gebraucht sind. Die Einführung der Noten auf Linien könnte jetzt die, in der Kirche jeder Konfession erwünschliche Einheit erhalten und befestigen.

Kritik.

Leipzig bei Mayer und Wigand. System der musikalischen Harmonielehre, mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete, von G. W. Fink, Ehren-Doctor der Philosophie rc. XX und 203 Seiten in 8. Pr. 1⅓ Rthlr. oder 2 fl. 20 kr. rhein.

(Schluß der in Nr. 41 abgebrochenen Recension.)

Zwei Vorwürfe — sage ich — sind, welche sich den meisten bisherigen Harmonielehren machen lassen: entweder

wurzeln Sr., festgewurzelt in einem Althergebrachten, sich nicht aufzuschwingen auf den eben bestehenden Höhepunkt der Praxis, wodurch Mißverständnisse und Widersprüche mit dieser erzeugt werden mußten, oder auch versenkten sie sich blindlings in die Allgemeinheit der Praxis und entäußerten sich dadurch der Weihe eines gesetzgebenden Canons. Sind beide Richtungen aber Fehler, indem die erste ein Zu-Wenig und die letztere ein Zu-Viel sich zu Schulden kommen ließ: so fragt es sich, wo die rechtmäßige Scheidegrenze zwischen Beiden? — Auch der Verfasser weist in §. 1 der Einleitung nach und zeigt, daß Theorie und Praxis stets mit einander verbunden seyn müssen, allein unter dem Höhepunkte der letztern ist noch keineswegs ihre Allgemeinheit zu verstehen. Wäre dies, so hätten Diejenigen Recht, welche sich auf den Satz berufen, „die Praxis macht die Theorie“, und welche nun weil die Praxis sich in Zügellosigkeiten verirrt hat, auch der Theorie ein so weites Feld eröffnen zu müssen vermeinen. Der Höhepunkt der Praxis in solcher Allgemeinheit ist nur ein formeller, aus welcher er schlechterdings der Theorie der Harmonie keinen Gegenstand abzugeben vermag, und auch Seite des Geistes erfaßt, muß er stets von dem Natürlichen, Naturgesetzlichen und demessen werden. Das fühlte unverkennbar ebenfalls der Verfasser, wenn er von seiner Darlegung des Bandes zwischen Theorie und Praxis unmittelbar übergeht zu einer Betrachtung der Musik als Sprache des Gefühls (§ 2). Allein ich glaube, daß er eben dadurch den Gegnern und namentlich jenen Theoretikern der Zügellosigkeit, welche unmaßgeblich der zweite eben gemachter beiden Vorwürfe trifft, noch sofort eine weite, leicht verwundbare Stelle bloß gab. Läßt sich auch nicht leugnen nämlich, daß das Gefühl ebenso selbst in der Musik, wie der Hr. Verf. sich ausdrückt, so kann diese Superiorität doch gleichwohl nur in Betracht kommen, wo von der Objectivität einer musikalischen Darstellung als solcher die Rede ist, nicht auch schon bei Betracht der Subjectivität des Mittels der Harmonie dieser Darstellung. Thun wir das, wählen wir sie auch hier zur Grundlage eines theoretischen Lehrsystems, so laufen wir sofort Gefahr, daß der Gegner sich auf dasjenige innerste Reine des Gefühls beruft, wonach dasselbe Nichts ist als eine subjective Empfindung und wonach also Alles Recht in dem harmonischen Gebäude seyn muß, was dieser Empfindung, die hinsichtlich ihrer Ausbildung und Entwickelung unendlich mannigfach sich kund gibt, nicht widerspricht. Die Harmonie als Mittel zur musikalischen Darstellung kann, um ein theoretisches Lehrsystem für sie aufzustellen, nur angeschaut werden von der Seite ihres Stoffs, also des Tones für sich, und dieser wieder nicht in seiner dichterischen Gestalt als der wortlose Ausdruck eines Gefühls oder einer Idee, sondern in seiner Eigenschaft als äußeres, sinnliches Naturerzeugniß. Wollen wir demnach die Theorie der Harmonie in Einklang mit der Praxis bringen und zu dem Ende die unumgängliche Grundlage für den Höhepunkt dieser ersuchen, so kann dies nur geschehen, indem wir zurückgehen dabei auf eine Untersuchung der äußern, sinnlichen Natur des einzelnen Tones selbst, und nun auf dem sichern Wege eines vollkommen wissenschaftlichen Processes aus der Beschaffenheit dieses Naturverhältnisses folgern Alles, was da seyn kann, ist und darf in der Musik überhaupt als solcher. Spreche ich mich deutlicher aus. Die musikalische Harmonie besteht in der Zusammenfügung mehrerer einzelner unter sich verschiedener Töne zu einem gemeinschaftlichen Zusammenklange. Als ein solch nicht aus sich selbst entstandener und mehr unerschaffbarer, sondern blos zusammengesetzter Körper muß sie oder vielmehr ihre Erzeugung aber sowohl denselben Regeln und Gesetzen unterworfen seyn als jedes andere Werk oder Product der äußern Sinnenwelt, das ebenfalls nur mittelst Zusammenfügung mehrer einzelner selbstständiger Theile entstehen konnte. Doch binden wir diese Regeln und Gesetze an die bloße Erfahrung oder abstrahiren wir sie blos daher, so beschränken wir die Möglichkeit der verschiedenen Art der Zusammenfügung oder vielmehr diese Verschiedenheit, und hat dieselbe, so weit unsere menschliche Erkenntniß reicht, den höchsten Grad erreicht, so werden wir für jene Regeln und Gesetze nun selbst gleichsam zurückgewiesen und zurückgeführt blos auf die innere und äußere Beschaffenheit der einzelnen Theile des zusammengesetzten Products. Was diese, nach allen Seiten und Beziehungen genau erkannt, zuläßt in solcher Anwendung, das muß auch nicht allein möglich, sondern auch thunlich und recht darin seyn. Lassen wir uns das Gleichniß gefallen. Ein Baumeister entsteht jedes Gebäude, das er aufrichtet, sey es welcher Art es wolle, nach bestimmten Regeln und Gesetzen, würde er den Inhalt dieser aber der bloßen praktischen Erfahrung entnehmen, so würden sämmtliche Gebäude, die er aufrichtet, ihrer Art nach immer ein und dieselbe Form haben, welche Monotonie Gefühl, Geschmack und selbst das Bedürfniß und die Sitten des Geistes widerstreitet. Daher entnimmt er sie lediglich der Natur des Stoffes, aus welchem er baut. Ist dieser Stein, so wird das Gebäude ein anderes nach allen Theilen und Seiten hin werden, als ist er Holz, oder welcher andere Stoff. Gleicherweise — meine ich — haben wir auch in der Theorie der musikalischen Harmonie zu verfahren. Auch wir haben hier erst die Natur des Tons für sich zunächst und dann zu erforschen, welche Zusammenstellungen und harmonische Constructionen der einzelne Ton solcher seiner innern und äußern Natur nach zuläßt. Haben wir das gethan, so haben wir, weil ein Bleibendes in dem Wesen der Harmonie ergründet, wie ich schon sagte, auch eine Harmonielehre und nicht blos für alle Zeiten, sondern auch in Uebereinstimmung mit der jedesmaligen Praxis aufgestellt, denn was über das Bereich jener Forschung in dieser und überhaupt in der harmonischen Tonverbindung hinausreicht, muß dem künstlerischen Genie, dem Erfindungsgeiste, der frei in seiner Bewegung ist und seyn muß, und der wohl ausgebildet, nicht aber eigentlich nach bestimmten Gesetzen erzogen werden kann, überlassen bleiben. Und gesteh ich, nach meinem Dafürhalten hat der Verf. dieses weise Maaß wesentlich in seinen Darstellungen sonst zu halten gewußt, und nur die Form, in welcher dieselben gehalten worden, nur diese ist es

womit ich mich nicht ganz zu einigen vermag. Jener Blöße ungeachtet nämlich, welche er sich giebt, indem er in der Einleitung die Miene anzunehmen scheint, als wolle er nicht allein den Verband der Theorie und Praxis in der Musik darauf gründen, daß die letztere vornehmlich eine Sprache des Gefühls sey, sondern aus dem Wesen dieses nun auch gewissermaßen das Bereich wie die Form und Richtung, kurz den gesammten Inhalt der Theorie bedorfen, — dieses Fehlers ungeachtet nämlich kehrt er sofort, als er seiner Absicht eines Systems der musikalischen Harmonielehre unmittelbar näher rückt, der Psyche den Rücken und wendet sich der Lehre vom Schalle, Klange und Tone selbst als dem eigentlichen Stoffe jeder harmonischen Gestaltung zu, die dann natürlich keine andere als physische Kraft gewinnen konnte. Wie auch wie in meiner Harmonielehre wird ihm das Vorhandenseyn als gewisser Töne in irgend einem angenommenen festen musikalischen Tone Grundlage jeden harmonischen Aufbaues auf demselben, und solcher Idee kein durchweg wüßte ich keinen Gegenstand in dem gesammten folgenden Systeme zu nennen, bei dessen Zergliederung oder Lehre er der künstlerischen Freiheit eine andere Fessel anlegte, als welche die Natur des Klanges selbst dieser anzulegen gebietet. Es ist wahr, entschlagen hat sich der Verfasser jedes Gedankens an Vorgänge, d. h. der Art, daß er daran als an einmal durch die Gewohnheit sanctionirten Gesetzen haften bliebe, nur was ist, weil es seyn muß und weil es nicht anders seyn kann, bildet den Gegenstand seiner Lehre, und die Gründe der Nothwendigkeit werden von ihm genommen nicht etwa aus der Erfahrung, sondern aus den physischen und psychischen Verhältnissen des musikalischen Tones für sich; wo er eifert gegen ein Vorkommniß in der Praxis, eifert er nicht gegen den feurigen freien Flug dieser selbst, sondern lediglich gegen die unnatürlichen Verirrungen in solchem freien Fluge, und wo er verdammt einen altergebrachten Schlendrian, verdammt er ihn nicht wegen seines Alters, sondern wegen seines haltlosen Bewegens auf einem Boden, den nicht die Natur, sondern die Gewohnheit, die Willkührlichkeit einer Praxis ihm untergelegt, welche nicht mehr vorhanden. So scheint mir in der That das Buch ein vortreffliche eine Harmonielehre, die den Anforderungen entspricht, welche heute an eine solche gestellt werden können und müssen, und es erscheint mir dies nicht allein um des weisen Maaßes willen, das es zu halten verstand in der wissenschaftlichen Behandlung seiner einzelnen Lehrgegenstände, sondern auch um des weisen Maaßes willen, das es zu halten verstand in Klarheit und Deutlichkeit der Darstellung dieser Gegenstände. Nirgends ein Wort zu viel, und doch Alles leicht und faßlich; ein Vorzug, den ich dem Buche selbst um meinem eignen gern einräume. Allein so unverkennbar dem zu Folge bei jeder einzelnen Betrachtung jene physische und psychische Beschaffenheit des Klanges für sich als die Grundlage ihrer gesammten wissenschaftlichen Weise und als der Gedanken ihrer gesammten beziehungsweisen Ausdehnung hervorleuchtet, nichts desto weniger — meine ich — beging der Verf. den Fehler, daß er nicht in der Form auch diesen so klaren und leicht faßlichen Ausgangspunkt, an den er so schließlich den Faden seiner Weise durch das gesammte Gebiet der musikalischen Harmonie anknüpfte, stets festhält und so zu sagen als den Leit- und Leuchtstern überall schauen läßt. Zwar doctrinirt nämlich in jedem Augenblicke und durchaus, blickt nirgends doch ein eigentlicher Forschungsgeist mit bestimmt gegebenem Ausgangs- und deutlich erkennbarem Eingangspunkte hervor. Es ist keine absolute Nothwendigkeit in der Folge der Lehrgegenstände und in der Art ihrer Darstellung vorhanden, d. h. keine äußere solche Nothwendigkeit, welche das Studium so sehr erleichtert und welche den Zweck der Lehre noch mit zugleich größerer Gewißheit erreichen läßt. Gut und hinreichend unterrichtet in jedem Einzelnen fehlt dem Leser doch der Blick und das Bewußtseyn über den Zusammenhang des Ganzen. Dagegen erfreut auch in der bloßen Form wieder des Verfassers augenscheinlicher Widerwille gegen die oft bis ins Unendliche reichenden und daher so höchst unsystematischen, unsinnigen Namensbelegungen für ein und dieselbe Sache. Nicht fertig werden die gelehrten Herren Harmonielehrer in Aufzählung der Masse von Akkorden, welche die Schüler alle kennen und behandeln lernen müßten, und doch sind ihrer im Grunde nur so sehr wenige, die, in eine andere Beziehung gestellt, nur ein anderes Ansehen zu gewinnen scheinen, an sich aber stets ein und dieselben bleiben. Ist Kunz nicht mehr Kunz, wenn er einen andern Rock anzieht oder sogar schon wenn er blos den Kopf nach einer andern Seite dreht? — Ist er aber auch alsdann noch Kunz, warum soll er nicht so heißen? — Die ganze eigentliche Akkordenlehre des Verfassers beschränkt sich genau genommen auf Dreiklang und Septimenakkord, und was sind denn auch alle übrigen Akkorde eigentlich, welche die Tafeln unserer Contrapunktisten enthalten? — Nichts denn bloße Umkehrungen jener oder blos Vorhalte. Selbst die Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkorde zählt der Verfasser ganz richtig dahin. Ich habe ebenfalls in meiner Harmonielehre eine solche Reduktion vorgenommen und glaube dadurch nur klarer und verständlicher für den Musiker geblieben zu seyn, daß ich wörtlich auch nachwies wie die Nonen-, Quartsexten- und welche andere Vorhaltsakkorde durch Dreiklänge und Septimenakkorde entstanden, was der Verfasser nicht gethan. Am gründlichsten, weil einfachsten und klarsten, halte ich des Verf.'s Lehre von den Parallelen und Querständen, und was er über die Mehrdeutigkeit der Akkorde und Unerläßlichkeit einer grammatikalisch genauen Orthographie pag. 131 ff. sagt, ist sehr zu beherzigen.

Ich halte ich im Ganzen denn das Buch für einen sehr brauchbaren, nützlichen, und unserm jetzigen praktischen Standpunkte auch vollkommen entsprechenden Grundriß der musikalischen Harmonielehre, der — wie der Verf. auch dem Titel nach will — seine passendste Anwendung bei Vorlesungen oder welchem andern Unterrichte in dieser findet, doch für ein eigentliches System der Harmonielehre, wofür ebenfalls der Verf. das Buch im Titel auszugeben scheint, kann ich es nicht halten, da zu einer wirklich systematischen Anordnung und Durchführung

seiner Lehrgegenstände und Lehrweise eben das fehlt, was ich oben schon in formaler Hinsicht der letztern tadelte, nämlich die absolute Nothwendigkeit in dem Zusammenhange, ein Mark, von Anfang bis zu Ende, zusammenhaltender Faden, der, angeknüpft an einem Ende, auch bis zum andern reicht, ohne dem ersten sich zu trennen, gleich dem rothen Liebesfaden der sich unaufhörlich durch die Geschichte eines Romans hinschlingelt, mögen der Gestalten auch tausendfache seyn, die jener in sich aufgenommen. Schilling.

Stuttgart in der Allgemeinen Musikhandlung: „Was betrübst du dich meine Seele" etc. Motette für sechs Stimmen, zum Gebrauch für Singakademien und Chöre componirt von C. G. Kuhnger. Op. (Zahl nicht angegeben). Partitur. Pr. 54 kr. rhein. oder 12 ggr.

Den Text entnahm der Verfasser dem 43. Psalm, und was er damit schuf, muß von jedem geübten Auge eine edle, erhebende jener edelsten und erhebendsten Formen genannt werden, durch welche eine schöne Vorzeit ruhig und Pflanzen bevor die Gegenwart die großartigsten Wirkungen oft erzeugt. So ziemlich sind Referenten alle Werke bekannt, durch die Capellmeister Kuhnger zu Dresden sich den glänzenden Ruf erwarb, der auch als Componisten an seinem Namen haftet, zu dem musikalisch Würdigsten von Allem, was er schuf, gehört unstreitig mehr diese Motette, und der Verlagshandlung muß es zu besonderer Ehre angerechnet werden, daß sie durch Kuhnger solchen Art ihr neues Etablissement eröffnete. Die Kritik kommt in Verlegenheit, was sie mehr rühmen soll, die ächt contrapunktische Form, in welcher das Ganze gehalten wurde, oder den tiefen Ernst, der in derselben lebendig wirksam hervortritt. Ein Seb. Bach'scher Hauch schwebt uns aus der Motette entgegen, denn gleich tief innig wie Bach zu thun pflegte, hat hier auch Kuhnger sich in sein Bibelwort hineingelebt, und hielt er dabei fest, unerschütterlich fest an der einmal gewählten Form, so ward diese auch, was sie stets seyn sollte, die ... bedeute Hülle, der unabweislich Geist einmal bewegten und wieder lebhaftig bewegenden Gefühlen. „Was betrübst du dich meine Seele, und bist so unruhig in mir?" — Harre auf Gott!" — Referent glaube nicht, daß frommen und zugleich musikalisch wahrer es gesungen werden kann, und hat nur den einzigen Wunsch noch auszusprechen, daß durch fleißige Aufführung des Werks in Kirchen, Concerten und wo sonst rechte Weisen eine gleiche Ueberzeugung gegeben würde. Die sechs Stimmen sind zwei Soprane, Alt, zwei Tenore und Baß, und die Tonart ist G-moll mit ihrem Kreise der entsprechenden Modulationen. Eine weitere und mehr ins Einzelne eingehende Analyse hält Ref. für überflüssig, zumal dieselbe bei jedem Schritte nur auf das bereits gegebene Gesammt-Urtheil wieder zurückführen würde und zurückführen müßte.

Ebendaselbst: *Duo pour deux Violoncelles avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons et Timbales ou de Piano par* **J. J. F. Dotzauer.** Oeuv. 115. Pr. au Piano 1 fl. 45 kr. rhein. oder 1 Rthlr.

Referent liegt die Ausgabe mit Claverbegleitung vor. Nach einer gemüth- und sinnreichen an das Thema eng sich anschließenden Einleitung in C-moll ¾, welche Tonart indeß bald in die sich verwandte, eine das Thema (C-dur ¾ Takt) selbst ein. Es ist dies jenes bekannte Schweizerlied „Steh nur auf" etc. Darauf folgen nach Art der sogenannten Fantasien oder in gleichsam Rondoform mehrere variirte Sätze über dasselbe. Die Behandlung der Instrumente ist — was sich von einem Meister seines Fachs wie Dotzauer auch wohl nicht anders erwarten läßt — die vortheilhafteste, und kommt dazu noch eine sehr geschmackvolle Behandlung der einzelnen Sätze als solche, so läßt sich an einem glücklichen Effekt, den das Duo macht, nicht zweifeln. Außerdem aber giebt die Composition zugleich ein vortreffliches Schulstück ab und Lehrer und Schüler können Beide darin eben sowohl ihre Gewandtheit in der Applikation als ihre Festigkeit in den Bogenführung entfalten. Wo es nöthig war, ist die Applicatur durch Ziffern und andere dahin gehörige Zeichen angedeutet. Große Schwierigkeiten bietet die Composition im Ganzen dem nur einigermaßen fertigen Spieler nicht dar, doch längt sie besonnt und wird sich daher im öffentlichen Vortrage sehr dankbar zeigen. Der Druck ist rein und deutlich, und bei Noten für Bogeninstrumente wegen des weiten Abstandes der Spieler vom Pulte für wichtig gilt und doch von den Verlegern und Druckern so häufig außer Acht gelassen wird.

Ebendaselbst: *Aire Polonais, variée pour le Violon avec accompagnement d'orchestre, ou Quatuor ou de Piano et respectueusement dediés à Mlle. Clotilde de Brodowski etc. par* **Th. Tangelmbeck.** Oeuv. 13. Pr. av. Piano 2 fl. 42 kr. oder 1 Rthlr. 12 ggr.

Der zugleich auch als Virtuos auf der Violine rühmlichst bekannte Componist scheint selbst da, wo er sich der Melodie in die Arme wirft, dies nicht anders als auf eine gewisse geschmackvolle Weise thun zu können. Die ganze Composition gehört dem modernen Style an. Die Melodien mehrer Polnischen Nationallieder folgen, jede ein oder mehrere Male variirt, auf einander und zwar in sich eng verschlungener Kette, daß das Ganze wie gewissermaßen aus einem Gusse geformt zu seyn scheint. Dennoch fehlen auch die glänzendsten Künste der heutigen Virtuosität nicht, und glauben möchte man, sein jeder Bogenstrich im Voraus bereits ein Bravo des staunenden Hörers zusichern zu können. Kann so wohl oder weniger der Form nach, liegt doch sowohl in dem Art der Verbindung der einzelnen (zum Thema gewählten) Melodien als in der Art ihrer variirten Behandlung zugleich ein Etwas, das unsichere nach nur in dem heutigen Spielen nicht minder den geschmackvollen, gewandten erkennen läßt. Soll etwas getadelt werden, so ist es wohl blos ein Zu-Viel, doch kann diesem Mangel jeder Violinspieler, fühlt er ihn, selbst und leicht dadurch abhelfen, daß er die eine oder andere chromatische Variation mit ihren

Variante entläßt. Nur muß alsdann der Uebergang zu dem Folgenden mit Ein- und Vorsicht geschehen. Der Druck ist leider nicht durchaus correkt ausgefallen, doch ergeben sich dem geübten Auge die wenigen und zudem meistens orthographischen Fehler von selbst und gewiß wird das Auge Dessen seyn, der die Composition spielt, ob schon die Anforderungen, welche deren Vortrag an die Fertigkeit stellt, noch lange keine außergewöhnlichen sind, so viel Bravour in Vorzeichnungen ec. sich dadurch an den Tag legen läßt.

Berlin bei Bote und Bock. Lied der Parthenia aus Halm's „Sohn der Wildniß“, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Otto Tiehsen. Op. 17. Pr. ¼ Rthlr. oder 36 kr. rhein.

Ein wirklich schönes, tief und vortrefflich gesungenes Lied. Halm's Drama „Sohn der Wildniß“ bildet gegenwärtig den Glanzpunkt der Repertoire mehrerer Bühnen. Die schönen Worte der Parthenia: „Mein Herz ich will dich fragen, Was ist denn Liebe? Sag'!“ — mit dieser Musik dürften vielleicht die lebendigste Erinnerung an den Eindruck wecken, den das Drama selbst bei seiner Aufführung hervorbrachte. Von Tiehsen liegen schon mehrere ansprechende Lieder vor. Referent aber möchte keines, das sich über das gegenwärtige stellen ließe. Welch' reiches Gemüth in der Einfachheit, und welch' reicher Sinn in der Noten einfachen Melodie und Harmonie! Es kann nicht fehlen, daß dieses Lied die allgemeinste Verbreitung findet.

Ebendaselbst. *Trois Nocturnes pour le Piano* composées et dediées à Madame Lagerdrider par *Ferdinand Möhring*. Op. 8. Pr. ⅔ Rthlr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Eine Claviermusik mit die des ersten der drei Notturnos weiß der Ref. von niemal seinen Geschmack abzugewinnen; die linke Hand schlägt durchweg harpeggirt den Akkord an und die rechte Hand spielt eine hübsche, doch auch mehr für ein Geigeninstrument denn für ein Clavier sich eignende Melodie. Das — meint Ref. — ist kein Claviersatz, und mag auch der Franzose sich dabei ergehen, sie beweist das, wenn nicht das gerade Gegentheil, gleichwohl noch Wenig oder Nichts für den künstlerischen Werth. Besser schon ist das zweite Stück, welchem auch hier die modernste Manier die Oberhand behält. Die Harmonie ist doch wenigstens etwas clavierartiger behandelt und nicht gar so geist- und gedankenlos. Ein erwähnenswertheres aber erscheint Ref. Nr. 3, wo der Vers.-auch bewiesen, daß es ihm nicht gänzlich daran gebricht, woran in den ersten beiden Nummern so wenig oder gar keine Spur, nämlich an Erfindung. Im Ganzen sind die 3 Notturnos recht gefällige Stückchen, die den Spielern mittlerer Fertigkeit und namentlich den Dilettanten des Salons Vergnügen und in ihrer Achtung auch Kosten bereiten werden.

Correspondenz.

London am 5 October 1842.

Vor ungefähr 14 Tagen schrieb ich Ihnen, die Sängerin Miß Kemble sey am Vorabend ihrer Hochzeit gestorben. Ähnlich auch hatte sich das Gerücht hier verbreitet, doch zum Glück ohne allen Grund, und ich beeile mich daher, den Fehler wieder gut zu machen. Miß Adelaide Kemble lebt glücklich und gesund als Mrs. Sartoris (dies der richtige Name ihres Gatten) und ist auch der Kunst — wie man fürchtete — noch keineswegs untreu geworden, sondern hat ein neues Engagement angenommen an dem Covent-Garden-Theater, dessen Oper besonders unter der Direktion Ihres hier mit Recht vielgeschätzten Landsmannes Julius Benedict steht. Neben der Kemble singen auf derselben Bühne noch Mrs. Alfred Shaw, Miß Rainforth und Miß Poole, und von Neujahr an wird auch — wie man versichert — Clara Novello in ein Engagement daselbst treten. Ein schöner Kranz von Sängerinnen unseres Westens. Die Tenore genannter Oper sind dieses Jahr Harrison und Travers, und die Bässe Giubilei, Leffler und Bland. Dazu wirkt ein Chor von herrlichen, mächtigen, lauter englischen Stimmen und ein Corps de Ballet von 30 Personen. Noch nie war die Oper von Covent-Garden so glänzend als dieses Jahr, und das dafür Publikum und Unternehmer allein dem glücklichen Gewinne Benedict's zum Capellmeister zu danken. Mit dem unermüdlichsten Eifer ist der Mann für die Sache thätig und auch das Repertoire scheint sich in einer Weise gestalten zu sollen, daß wahrlich die Italiener in nächstem Frühjahre und Sommer zu thun haben werden, wenn sie Covent-Garden, dem jetzt auf die Nationalität noch eine feste Stütze unterstützt den Rang noch ein streitig machen wollen. Seit der Eröffnung der Bühne am 10 September hörten wir Norma und Sonnambula von Bellini, Semiramis von Rossini, Fra Diavolo von Auber und Mozarts Figaro. Nächsten Montag wird die erste Aufführung von Gienys Richard Löwenherz statt haben und derselben soll folgen Cimarosa's heimliche Hochzeit. Von neuen Opern sind zur Aufführung bestimmt: Auber's Herzog von Olonne, Rooke's Engländer, und Hattens Pascal Bruno und eine neue Oper von Benedict. Und als neu einstudirt und mit einem englischen Text kommen sich auf dem Repertoire: Cherubini's Wasserträger, Mozart's Don Juan und Spohrs Jessonda. Das Orchester ist das ausgezeichnetste, was England besitzt. Es besteht aus 50 Instrumenten, und man darf wohl sagen — von fast lauter Meistern besetzt. Auch darin ist ein Punkt, der jede fernere ausländische Opern-Unternehmung hier von vorn herein scheitern machen dürfte. Was zu den Italienern bisher hinzog, war — außer der Musik — einzig die zahlreich schönen Stimmen, um deren willen man willig den Skandal des Orchesters und die Kunstverwahlost des Chors ertrug, in die deutsche Oper ging man, um auch zumal einen guten

Chor und ein präcises, wenn auch schwach besetztes Orchester zu hören; jetzt bringt Benedict aber beide Vorzüge in glänzendstem Maaße vereinigt in der englischen der nationalen Oper. Ich möchte doch wohl einigen Zweifel in die Gewalt der Mode und des sog. bon ton setzen, daß sie fähig wäre, solchen Vorzug zu besiegen. — An der merkwürdigen Begeisterung, welche auf einmal unser Publikum für Mozart ergriffen hat, dürfte ebenfalls Benedict großen Antheil haben, denn in der That kann schwerlich wohl vollendeter eine Oper Mozarts aufgeführt werden, als dies mit seinem Figaro in Covent-Garden der Fall war, und wagte es die italienische Oper, Mozart auf die Bühne zu bringen, so nahm sie den Anlaß dazu lediglich aus Kreisen, deren Bearbeiter und einige Gleichgesinnte zuvor diesen Geschmack eingeimpft hatten. — Auf Drury-Lane konnte nämlich ein solch imposantes Auftreten von Covent-Garden nicht ohne die vortheilhafteste Nachwirkung bleiben. Hat der Strom sich einmal ein Bett gebildet, so reißt er nothwendig mit sich fort, was sein ist. An heimischen Mitteln jedoch hatte sich Drury-Lane einmal von Covent-Garden überflügeln lassen und da keine zwei Kemble, Shaw u. Richardson, so mußte es ein anderes Gewicht in die Schaale werfen: es gewann Purcell, der unstreitig jetzt der ausgezeichnetste und beliebteste englische Componist ist. Derselbe schrieb eine Oper „König Arthur", gedichtet von Dryden, und bereits ist Drury-Lane mit der Vorbereitung ihrer Aufführung beschäftigt. Um dem Mozart- und Spohr-Enthusiasmus in Covent-Garden einen passenden und womöglich noch reizenderen, weil originelleren Gegensatz zu geben, müßte Purcell ferner für Drury-Lane Haydn's Jahreszeiten — erschrecken Sie nicht — dramatisiren, und in der That sollen dieselben demnächst in solcher neuen Gestalt über die Bühne gehen. Von gewisser Seite betrachtet, dürfte der Gedanke nicht zwecklos seyn. Sie wissen, welche Erinnerungen sich bei uns an Haydn und namentlich an seine Schöpfung und seine Jahreszeiten knüpfen. Sie können täglich beide Werke als eigentlich englische aussprechen hören. Gleichwohl bin ich auf die Wirkung der Metamorphose gespannt. Daß diese nicht minder schwierig ist, als jene, die Mozarts Don Juan in ein Oratorium umgestalten sollte, bedarf wohl für den Verständiger keines Nachweises.

Das Musikfest in Norwich war für Spohr wieder ein wahrer Triumph, denn nicht blos daß man seinem dort aufgeführten Oratorium „der Fall Babylons", das Taylor dirigirte, den Beifall wahrhaft zujauchzte, sondern die bekanntgewordenen Umstände, welche Spohr am persönlichen Erscheinen gehindert hatten, schienen meinen guten Landsleuten gleichsam die gebietende Pflicht aufzulegen, ihrem innersten Herzens-Enthusiasmus ein äußeres Merkzeichen zu geben. Angebetet in obigen hat man fast den Meister, und gar wenig fehlte, man hätte Scenen gesehen, wie sie nur bei Parlaments-Wahlen vorzukommen pflegen. Bei der ersten Aufführung des Oratoriums wirkten nahe an 2500 Sänger und Instrumentisten, und weil Spohr nicht kommen durfte, wirkte Alles mit verdoppelter Kraft. Denken Sie die Wirkung! — Es scheint mir dieses Fest der Anfang von dem einstigen Gedanke zu seyn, daß Spohr für uns, für das englische Volk ein zweiter Händel wird, und ich selbst, obschon auf dem Jenseits des Lebensberges, wo er nahe seinem Ende zusinkt, glaube und hoffe noch zu erleben, daß man Spohrfeste hier giebt, so herrlich und schön, wie sie nur ein Händelfest.

Von unserer philharmonischen Gesellschaft kann ich Ihnen leider nur Betrübendes berichten. Constitutionelle oder republikanische Herrschaft taugt Nichts, ist ein Unglück in der Kunst. An diesem Krebs-Uebel geht auch jene einst so schöne Anstalt unter. Lauter Rücksichten, tausend Meinungen, jede soll gelten — was kann zum Vorschein kommen? — Eine Musteranstalt sonst für den gesammten Erdball kann sich jetzt das philharmonische Concert mit keinem mehr messen. Das einzige Mittel, es wieder aufzurichten und dem Abgrunde zu entreißen, was er schon halb verschlungen, wäre die Aristokratie an die Stelle des Oligarchismus zu setzen, und einem Moscheles oder Mendelssohn-Bartholdy die alleinige und selbstständige Leitung des gesammten Instituts mit den gehörigen Gewährleistungen zu übertragen. Dann, aber auch nur dann wäre möglich, dem jetzt zusehends fortschreitenden Unglücke auf einmal Halt zu gebieten, während jetzt sich jede gesunde Kraft wohl hütet, in ein Chaos sich zu begeben, aus dem niemals eine Welt zu erstehen vermag. — Ueber Spohr's Oratorium insbesondere vielleicht demnächst noch ein Mehreres.

Kr

Ueber die Composition katholischer Kirchenlieder für das Volk.

Daß Volkskirchenlieder überhaupt sehr einfach und auf den natürlichsten Akkorden beruhend seyn müssen, daran wird hoffentlich Niemand zweifeln, eben so wenig daran, daß der Umfang derselben nicht zu groß seyn darf, damit sie für die größere Zahl der Stimmen passen. In Deutschland und Italien ist zugleich das Volk gewöhnt, eine tiefere Stimme dazu zu singen, also muß dafür gesorgt werden, daß diese Secundstimme sich gleichsam von selbst dazu findet. Da aber ferner die Lieder des Volkes in solche, die sie bei ihren Lustbarkeiten und in solche, die sie bei ihrer Andacht singen, getheilt werden, so drängt sich zugleich die Bemerkung auf, daß bei den letzteren die großen Sprünge nicht zulässig sind, die bei den ersteren wohl häufig Statt haben können; nicht gerade darum, weil diese Sprünge schwer wären, sondern weil sie dem Geiste der Andacht geradezu widersprechen. Viele der älteren Kirchenlieder gehen nur von der ersten Stufe der Tonleiter bis in die sechste hinauf und wieder zurück. Manche nehmen noch den Unterhalbton von der ersten Stufe, d. h. den Leiton, dazu, haben also einen Umfang von sieben Stufen. Andere haben ihren Umfang von der fünften Stufe bis zur achten und von da bis zur eilften; also wieder nur sieben Stufen. Andere erstrecken sich von der ersten bis achten Stufe, wieder andere von der fünften bis zwölften, noch andere von der dritten bis zehnten

Verse, haben also den Umfang einer vollen Octave. Die höchste Ausdehnung für Kirchenmelodien könnte zehn Töne betragen. Die zulässigsten Sprünge sind in die große und kleine Terz, in die reine Quart und in die reine Quint. Die besten Sextensprünge sind von der ersten Stufe in die sechste, oder von der fünften in die zehnte und zwar sowohl in der Dur- als in der Moll-Tonart. Fortgesetzte Sprünge sind sehr zu beschränken, das Beste bleibt immer das stufenweise Fortschreiten.

Die besten Grundharmonien sind die Tonica, Dominante und Unterdominante, was darüber ist, muß sorgfältig erwogen werden, kömmt es beim Studium vortheilhaft. Ausweichungen sollen entweder gar nicht gemacht werden, oder doch in die allernächst verwandten Töne geschehen. Nebst dem ist wohl zu bemerken, daß das deutsche — insbesondere österreichische — Volk die Moll-Tonleiter sehr wenig gewohnt ist. Die Schlüsse der Melodie sollen möglichst faßlich seyn, und damit ähnliche Fortschreitungen vom Volke nicht verwechselt werden, muß man gleich beim Beginne des Verses dasjenige, was anders werden soll, als in einem vorigen Verse, bemerklich zu machen suchen. Die richtige Declamation durchgehends zu beobachten, ist bekanntlich in einem Liede von mehreren Strophen, die alle die nämliche Melodie haben sollen, unmöglich, es muß daher genügen, daß der Geist des Ganzen im richtigen Sinne aufgefaßt werde. — Daß man auch Beobachtung dieser Gesetze auf große Neuheit verzichten muß, ist so wahr, daß in Erwägung dieses Umstandes sich sehr wenige Componisten geneigt finden, Kirchenlieder für's Volk zu machen.

Will sich aber ein Componist über die oben gegebenen Beschränkungen hinaussetzen, so wird er, wenn es gut geht, entweder eine gute Kirchenmelodie machen, aber nicht für's Volk, oder er wird eine gute Volksmelodie machen, aber nicht für die Kirche. Also hat ein Verfasser von Kirchenmelodien für's Volk nebst den dazu gehörigen Kenntnissen besonders Selbstverläugnung nöthig, um auf den Ruhm einer genialen Auffassung — auf die man in neuerer Zeit so viel hält — verzichten zu können. Nichts destoweniger muß sein Bestreben dahin gehen, daß das (andächtige) Volk seine Melodien gern aufnimmt und wiederkommt, ob sie ihm alt oder neu vorkommen. (W. M. Z.) G. Sch[illegible].

Feuilleton.

Reminiscenzen

eines Veteranen im ersten Drittheile des neunzehnten Jahrhunderts nach Chr. G.

Ich habe in meinem Leben nicht nur als Orchester-Dirigent sondern auch Orchestermitglieder gebildet. Mit den Ersten ist's oft schlimm, aber mit den Letzteren steht es sogar mißlich aus. Ich fange bei dem Theile der Mitglieder an, die sich in der Regel am meisten bemerklich macht und am meisten schreit — mit den Sängern — und da bei den Jüngern [illegible] sind, so fange ich wieder bei denen an, die mir das Meiste zu schaffen gemacht haben — bei den Sopran- und Altsängern. Einige werden vielleicht gedacht haben, ich meine die Sängerinnen, aber das ist eine Sache, die eine andere Feder als die meinige beschreiben muß, dazu glaube ich nicht Geschick genug zu haben; auch meine ich nicht den [illegible] ersten [illegible] großen [illegible] zum Parade [illegible] mit dem Singpersonale in Händen stiller Kinder-Chöre. Wohl, blos meine Sopran- und Altsänger will ich ein Mal vom Flügel und der Geige entlassen und unter die Feder nehmen. Aber nicht die unzähligen Erfahrungen, die ich beim Unterricht selbst machte, will ich mittheilen, sondern nur bemerken, daß es eben so mißlich ist, Mädchen abzurichten für den Gesang im Orchester, als Knaben zu unterwerfen zu diesem Geschäfte. Immer wird man am Ende bloß beim Lehrer stehen bleiben, und öfter weiter als bis zum a b c kommen. Der Leidenden sind wenige, denn wenn man z. B. das junge Fräulein oder Dirnchen an- und aufnimmt in die Gesangslehrstunden und wenn sie sich etwa ein volles Jahr mit der Stimmbildung, ein [illegible] Jahr mit dem Notenlesen und Treffen, ein halbes Jahr mit dem Vortheilen und dem Phrasiren, ein ganzes Jahr mit dem Vortrage und auch einige Jahre überhaupt gequält, so ist mittlerweile das Mädchen zur Jungfrau geworden und sie hat nun sehr schon andere Bedürfnisse, andere Gelüste, anderes Verlangen und Wünsche, und die große Hauptsache, der Gesang, wird dann zu einer Nebensache, zu einem Mittel, den großen [illegible] Zweck, einen Mann, zu erlangen. Wenn aber das Herz schwankt und bebt und wächst und sehnt, da geht die Stimme nicht fest, und man möchte gar wieder von vorne anfangen, und wieder Ton halten lassen, wenn die [illegible] Kinder daraufhin sich schlechter als die [illegible]; dies geht nun aber nicht, denn da wird man gleich als ein [illegible] Schulmeister ausgescholten, der Nichts versteht und Nichts kann und Nichts zu lehren weiß, als das a b c.

Haben aber unter so vielen Sängerinnen es Einige doch so weit gebracht, um sich in einem Concert hören lassen zu können, so hat man wieder neue Mühe, um sich dazu zu bewegen. Da gibt es wieder eine Menge Entschuldigungen: man ist jetzt nicht bei Stimme, oder man will nur diese oder jene Fugen, was nicht paßt u. s. w. Das sind nun die Früchte vieljähriger Mühen und vieljähriger Qual, daß man — keine Sängerinnen hat, wie und wann man sie braucht. — Es gibt freilich auch einen Theil Sängerinnen, die gefälliger sind, die aber auch jedes Mal wie ein Vogel abgerichtet werden müssen, wozu Zeit und Geduld erforderlich ist.

Wenn ich Knaben zu Sopranisten oder Altisten bildete, durfte ich zwar die weiblichen Launen nicht fürchten, aber nichtsdestoweniger kam ich auch dabei auf den Sand. Denn die Knabenstimmen sind meist viel roher als die Mädchenstimmen, und scheinen nicht so viel Anlage für den Gesang als bei Mädchen zu haben, und doch gehören die Gesang zur ersten Grundbildung und weiteren musikalischen Fortschreitung unentbehrlich, ohne welche sie äußerst selten eine reine Intonation auf Instrumenten und Tasten sich erlangen werden. Praktisch gilt: Es liegt einmal in dem Geschlechte, daß das Mädchen mehr mit dem Gefühl und der Empfindung, der Knabe dagegen größtentheils mehr mit dem Verstande auffaßt. Das Mädchen wird daher in der Regel die Intervallen- und Modulations-Verhältnisse und das, was man wissenschaftliche Musik nennen kann, schwerer begreifen und später sich eigen machen können, als der Knabe, nichtsdestoweniger aber viel besser doch ihre tiefsten Stellen und das Richtige beim Gesange finden, als der Knabe. Daher muß der Unterricht nicht gleichförmig seyn kann. Dem Mädchen muß Seele und Gefühl bei dem Gesangunterrichte, dem Knaben gibt es aber das Mutiren der Stimme. Hat man den Schüler mit vieler Mühe zum Solo brauchbar gemacht und steht nun dem Punkte, die Früchte für die vielen Bemühungen zu genießen, so schlägt die Stimme über und man hat eben so viel von dem gebildeten Sänger als von dem Anfänger. Denn nun heißt es gänzlich ruhig liegen. Und wenn man dem Knaben und sich selbst wohl will, muß man ihn geradezu ruhen lassen, bis er die volle Mannbarkeit erreicht hat. Dann aber hat man — keinen Sopranisten oder Altisten mehr an ihm, sondern man erhält nach einigen Jahren höchstens einen gebrauchbaren Tenoristen oder Bassisten, mit dem man aber ebenfalls wieder von Vorne anfangen muß, um die Grundbegriffe zu wiederholen und die neuen Stimmregister einzuüben. Man hat also mit dem Knaben [illegible] Qual und nur einmal Sänger. Bei den Mädchen hat man mindestens nur einmal Qual, und dann die Hölle und Aergerniß über die Launen. Zuletzt steht man am Ende, wo man am Anfange war.

und die Musikdirektoren haben keine fertigen Soprane und Altsänger, denn die Mädchen verlieben und verheirathen sich, wenn sie so weit sind, und die Knaben mutiren. Sapienti sat!

Kleine Zeitung.

Wien am 11 Oktober. Ueber Thalberg's nächst bevorstehende Reise kann ich Ihnen mittheilen, daß dieselbe zunächst durch den Norden Deutschlands nach England, von da nach Irland, und dann über Brüssel nach Paris gehen wird.

Paris am 10. Oktober. Kürzlich hat sich der bekannte Tenor [illegible] hier mit der Tochter des reichen Vicomte de [illegible] verheirathet. Nicht alle die schönen Sänger können fast so [illegible] glückliche Partieen machen. — Man spricht davon, daß eine dritte (französische) Oper hier errichtet werden soll.

Zwar sollte man meinen, das Schicksal der Renaissance hätte die Lust zu derartigen Unternehmungen genommen; indessen — man vergißt hier gar leicht dergleichen.

Miscellen.

(Mozart in London.) In der italienischen Oper zu London ward neuerer Zeit wiederholt Mozarts Oper „Cosi fan tutte“ aufgeführt und das Publikum nahm dieselbe begeistert auf. Überhaupt äußern die Engländer gegenwärtig einen außerordentlichen Enthusiasmus für Mozarts Musik. Ein begeisterter Artikel im Athenaeum und Magazine giebt Zeugniß davon.

(Lindpaintner.) In Berlin starb der Concertmeister [illegible], in den weitern musikalischen Kreisen bekannt durch eine Broschüre über Instrumentation, welche er vor mehreren Jahren herausgab.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



des



Vierter Jahrgang. Nr. 44. 3. November 1842.

Mozarts Don Juan,

in seinen dramatischen Bildereien analysirt

von

Dr. H. G. Hotho.

Folgendes ist ein Bruchstück aus Hotho's Buch „Vorstudien für Leben und Kunst", dem wir keine passendere als voranstehende Ueberschrift glauben geben zu können, und das wir nicht allein um der Vortrefflichkeit der darin enthaltenen Analyse selbst willen, sondern auch deshalb hier aufnehmen, weil wir der Ansicht sind, daß die nicht selten bis zu gänzlicher Verzerrung gesteigerten Mißgriffe und Irr- und gehaltlosen Urtheile, denen Mozarts herrlichste und unsterbliche Oper „Don Juan" bei ihren heutigen Aufführungen so häufig von Seiten der Darsteller (der heutigen Sänger) und hernach der Kritik ausgesetzt zu seyn das Unglück haben soll, hauptsächlich nur in einem gänzlichen Mißverstehen oder doch unklaren Auffassen der darin gezeichneten Charaktere und Situationen (im Ganzen wie im Einzeln) ihren Grund haben. Richtiger wie von Hotho hier und interessanter zugleich ward wohl noch niemals der dramatische Zusammenhang jener Oper erläutert und erklärt, und läßt sich daher voraussetzen, daß sich das Buch, dessen Zusammenhange wir den Auszug entrissen, in den Händen wenn nicht gar Aller, so doch unläugbar nur in denen sehr weniger Musiker und Theaterfreunde befindet, so ist die zugleich hiermit beabsichtigte Mittheilung um so mehr gerechtfertigt.

„Ich stand vor der Thüre des Schauspielhauses, Don Juan war angekündigt, und wunderbar überrascht trat ich ein. Es war noch früh, das Haus hatte sich noch nicht halb gefüllt, ich saß in einer Loge allein. Die Wärme des Tages und ein weiter Spaziergang hatten mich ermüdet, und von dem zeitverkürzenden Gemurmel der wandelnden Menge eingewiegt fielen mir wider Willen die Augen zu. Im zwischen Wachen und Schlafen fand ich mich von einer nie gefühlten Unruhe unerklärlich beklemmt, immer unterschiedener jagten wechselnde Empfindungen und Bilder durcheinander, und schon wollte ich aufspringen, um wieder das Freie zu gewinnen, als plötzlich die ersten Andante-Akkorde der Ouvertüre mich auf meinen Sitz festbannten. Dieser schmerzdurchzogene tiefe Grabes-Ernst mahnte mich erschreckend an Don Juans Geschick, dem er nicht zu entfliehen vermag. Gleich dem ersten majestätischen Fortschritte dieser Töne setzte sich zwar ein feindlich sich entgegenstemmender Trotz entgegen, doch bald erbebt er zu schauerndem Schreck, als strafend jener Ernst dazwischen schlägt und nun durch mark- und gebeinschneidende Geisterschauer über den Frevler dahinfahren. — Schon aber strömt aus diesem sturmumwehten, blitzdurchzitterten Felsen der taghell fortsprudelnde Quell des Allegro übermächtig hervor. Wie leichtsinnig lachte mir Don Juans hindringender Liebesschmerz, sein heiteres Sichgenügen, seine kampfgerüstete Entschlossenheit aus ihm entgegen. Ein heiterer Ruf mahnender Herausforderung beginnt seinen Lauf, aber der sichere Liebesheld antwortet zunächst leise, doch schnell, neckend, und mit spottender Ironie. Der Fehde-Handschuh ist aufgenommen, und im strengen Kampf des Angriffs und der Abwehr entfaltet laut die gegenseitige Kühnheit und Kraft. Don Juans siegstandhaltender Muth geht nicht nur unversehrt, sondern selbstvertrauender und hartnäckiger aus diesem Streit hervor. Ach und dennoch kann auch er der lauteren Anmahnung nicht entfliehen, der Feind bleibt an seine Fersen geheftet, den Frohsinn seiner Töne trübt jetzt schon ein Beiklang von Noth und Drangsal, und fast zum Wanken gebracht wird er mit neuen schnellfolgenden Schlägen unentfliehbar verfolgt. Noch aber giebt er seine Sache nicht auf; selbst diesem Andrang widersteht der Unverzagte, ja er gewinnt sich neuen Raum, um nur desto keckere bei auf seinem Sinn zu bestehen, und ihn hell zu verkünden. Schon erscheint sein Sieg als gewiß. Aber nein! der Kampf entbrennt noch einmal, und mit dem drohenden Ruf, der jetzt vollständiger auf ihn eindringt, ist seine Stimme verstummt, er antwortet mit keinem Neckwort, keinem Scherze, keinem Trotze mehr. Da erklingt jener Ruf fast sanfter und bescheidener, und die laute Fröhlichkeit mit ihrem nachfolgenden lustigen Sturm endet in eine Freude, in welcher die Erschütterung zuletzt nur leise noch wiederklingt. —

Der Vorhang rollte schnell empor. Ungeduldig schritt Leporello auf und ab. In unfreiwilliger Erwartung lief er umher, und die grollenden Bässe begleiteten taktmäßig seine Tritte. Jetzt stößt er selber seinen singenden Ärger schrittmäßig hervor, er steht still, es ist ihm auf der Fer-

mein glücklich losgeworden. Nun malt sich der Schalk ein behaglich leichtfertiges Wohlleben aus, und übertreibt sich selbst spaßig, als könne er sich selbst kaum, in Versicherungen, die bisherige Noth von sich zu werfen, bis er sich endlich eins mit sich darüber beruhigt hat, und wenn er erst so weit ist, kann er nicht müde werden, das ergötzliche Bild immer von neuem auszuführen. Doch das erste Geräusch verscheucht seine Träume, hastig sucht er zu entwischen, und denselben Ton, durch den er sich zu raschem Entschlusse ermuthigt hatte, dienet jetzt auch gleichmäßig seiner Feigheit zum Ausdruck. —

Da rauscht es zornverkündend in folgenden Drohen heran, zu scharfer Heftigkeit bricht es hervor — es ist Donna Anna. Von ihrer getäuschten Erwartung hinausgetrieben in die dunkle Nacht, doppelt schön in der beleidigten Hoheit ihrer Gestalt, hält sie den Arm des fliehenden Don Juan umklammert, und nur vergebens sucht er sich von der [illegible] Feindin muthwillig loszuwinden. Schreckliches muß geschehen seyn. Diese Leidenschaft der Verfolgung wallt zum erstenmale übermächtig über das feste Maaß ihres jungfräulichen Wesens hinaus. Und doch parodirt Don Juan nur einen Zorn, den er nicht fürchtet. Da empfindet die Arme die Schwäche der weiblichen Kraft, und ihr Angriff wird zu einem halb geängstigten, halb befehlenden Ruf um Hülfe. Auch diesen belacht Don Juan. Aber Anna rafft sich zu erneuter Leidenschaft zusammen, deren Macht sie übermannt, aber sein Haupt schwingt, doch auch die neue Wuth beantwortet Don Juan nur mit nachahmendem Scherz, indeß Leporello's Furcht aus der Ferne in zagender Eil die geschwätzige Grundlage zu diesem stets besiegten, bald durch Scherz, bald durch Drohung zurückgedrängten Angriff und Hülferuf ausmacht. Aber erschütternd meldet sich laut ein mächtigerer Feind an, die ersten Schauer einer entscheidenden Stunde sind die Vorboten seiner Nähe. Der alte Vater erscheint — schon einer drohenden Gestalt gleich, die aus den Gemälden des hohen Ahnensaales von dem Angstruf der Enkelin erweckt noch einmal ins Leben heraustritt. Jetzt gilt es einen ernsten Kampf der beiden Gegner, und schon ist Leporello's Zunge zu bangem Weh in der Angst gelähmt. Mit unerbittlicher kalter Strenge fordert Don Pedro den rächenden Kampf auf Leben und Tod. Don Juan will auch jetzt noch den Scherz der Verachtung bewahren, aber er muß schon den rechten Grad seines männlichen Trotzes zu Hülfe nehmen. Unbedachtsamer! Nur ihm allein bringt diese Herausforderung nicht wie die Verzehrung der furchtbaren Vergeltung. Er zieht den Degen, [illegible] der fliegen die [illegible] schwellte, dreimal trifft er ein — Don Pedro sinkt. Eine drohende Nähe des Todesgrauens entfaltet langsam ihre schweren Flügel. Leise, aber eingreifend weht durch die dunkelrothen stockenden Töne des Verscheidenden, dem vor dem eisigen Stabe nicht bangt, die Empfindung mit warmem hervorströmenden Blute, habe sich auch der verwegene Frevler den Todesstich vollgeschenkt, schon der erste Ruf des Sterbenden ruft in Leporello's Brust die tiefsten innern Schauer auf, mit denen er nun jeden Todesseufzer des Greises begleitet, und so sehr wird dieser Schmerzeschauer der Grundton des Ganzen, daß selbst Don Juan's dazwischen blickende Siegesfreude mit ihrem halbfrechen Hohn umkränzt von demselben Grauen gedämpft ist, in welchem die sonst getrennte Empfindung aller sich begegnet. Nur durch die Begleitung zieht sich eine sanftbringende Klage melodisch hin, und klagt in schmerzlicheren Schreiegängen ab — doch ach! zu welcher Flucht der kindischen Schmerzen soll diese Klage noch anschwellen, ehe zum erstenmal Grauen mit allem Schaudern des Gerichts furchtbar wieder hereinbricht! — Ein kurzes leichtfertiges Recitativ-Gespräch zwischen dem Herrn und Diener, und beide sind beim ersten dämmernden Scheine des Morgens entschwunden.

Anna unterdessen hat angstvoll die Hausgenossen aus dem Schlummer geschreckt. Ottavio ist herbeigeeilt, sie stürzen zu Hülfe, — zu spät — Don Pedro liegt als Leiche vor ihnen. Die Tochter starrt ihn an, halb nur des Entsetzlichen gewiß will sie ihren Blicken nicht trauen, liebend ruft sie den Vaternamen — er ist todt, ihr Liebesruf sinkt zu banger Klage nieder. Nun bleibt ihr kein Zweifel mehr übrig. Immer schmerzlicher ergreifen die Blicke sie das stockende Blut, die offene Wunde, sie bebt vor der Blässe des Todes klagend zurück, sie will den letzten Athem von seinen Lippen trinken — die Lippe, die Glieder sind erstarrt, ruft sie in bitterer Wehmuth, die ihr Schmerz gewaltsam ausdrückt, und ihr fast des Lebens nun unglücklich das Bewußtseyn raubt. Ottavio beständig geschäftig, bemüht sich um sie, sanft und zärtlich spricht er zu ihr, die ihn nicht hören kann. Sie erwacht, sie ruft dem Vater, der Geliebte will sie nahen. Aber jeder Ton einer andern Liebe ist in ihrem Herzen verstummt, nur des Mörders, nur des Ermordeten Bild schwebt ihren Sinnen vor, sie sieht den Unbarmherzigen noch um die Wahlstatt ihres Todes, und die Heftigkeit ihrer Leiden zerschmilzt zu stillem Jammer. Nicht fest [illegible], doch mit einer unwiderstehlichen Zärtlichkeit spricht ihr Ottavio von seiner Liebe, aber nach dem Vater nur nach dem Vater verlangt sie mit immer gesteigertem Schmerze. Tief hat Ottavio diesen Schmerz in sich aufgenommen, schwer und selber noch klagend giebt er ihr dann die Versicherung, als Vater und Gatte werde er nun nun an ihr seyn. Himmlischer Trost! Kann sie den lebenden nicht, so muß sie den todten Vater wiederfinden, und ihr angsterfüllter Liebesruf fordert ihn herbei. Doch nur der Geliebte mit seinem wiederholten Mitleiden, seiner wiederholten Zusage steht mitfühlend vor ihr da. Sie blickt ihn an, ein Schwert hängt an seiner Seite, nun zum erstenmale stürmt die Lebensluft nach Rache, nach Strafe durch ihre Brust. Leidenschaftlich streng fordert sie den Geliebten auf, [illegible] den Schwur der Rache verlangt sie. Ottavio schwört, doch steht er brennender Gluth der Tapferkeit, ernst, zurück, in klagend zu beendeter Hingebung. Da durchglüht Beider Brust die gemeinsame Qual dieser grausamen Stunde. Zum Himmel erheben sie ihre Hände, ihn rufen sie als Zeugen an, das Herz kann die Last nicht tragen, von dem edelsten Jammer sinkt es über, sie fühlen die harten Schläge des grausamen Geschicks, und der namenlose,

bitterste Schmerz reißt sie über sich selber hinaus. Nur in der Wiederholung des Schwurs kann sich Anna ergänzen. Aber keinen leuchtenderen Funken des Muthes der Eil und Leidenschaft entlockt sie ihrem Gebieter. Und so ringt sich das Wehe immer heftiger heraus, immer gewaltsamer fluthen die Schmerzen über, immer rascher treibt die Pein sie vorwärts, immer wankender fühlen sie alle Grundfesten ihres Innern erschüttert, und für sie in diesen schwersten Augenblicken giebt es keine Ruhe, keinen Trost, keine Hoffnung —

* * *

Der Mittelvorhang rauschte hernieder, es war ein hellerer, heiter Vorsaal in Don Juans Gasthause. Aller Schmerz schien vergessen als er nach bestem Humores mit Leporello ins Zimmer trat. Nun erst konnte ich seine Züge, seine Gestalt erkennen. Die Gluth seines Auges war unbeschreiblich und doch durch Zärtlichkeit des Verlangens und liebelockenden Glanz gemildert, eine stille Tücke schimmerte kaum sichtbar in verschwiegenem Dunkel, um den feinen, beweglichen Mund spielte ein leiser Hohn wie den Gruß sicher Ueberredung, die Stirn hob sich hoch und frei, als könnt kein Blitz des Geschicks diesen Scheitel treffen, die sicherste Sicherheit glühte aus allen Zügen. Auf den ersten Blick mochte ihm Keiner widerstehen. Und doch war weder Gesicht noch Gestalt von vollendeter Schönheit, aber in tiefer geistdurchdrungener Blicke, und selbst der erste Widerschein wilder Tage und wüster Nächte übte in seinem abstoßenden Reize nur die neue Macht einer unwiderstehlichen Anziehung. — Es klopfte und die gespenstisch possierlichen Gerichtsdiener traten ein. Ich ließ sie fragen, beschuldigen, schelten, und lehnte mich unterdessen zurück, denn ich bedurfte der Erholung. Aber es ließ mich nicht rasten. Ich suchte die Musik und konnte kaum begreifen, weshalb Mozart diese rechtmäßig komische Scene nicht vollständig durchkomponirt habe. Und doch paßte sie durchaus nicht in den so rein beschlossenen Kreis seiner Töne, und ich pries von neuem seinen glücklichen Genius, der ihn von dieser Ueberladung abgehalten hatte.

Jetzt war Don Juan von den lästigen Gästen befreit, sein Uebermuth wächst, plötzlich steht Donna Elvira unerwartet vor ihm, ein rächender Liebesengel da. Sie erblickt, sie erkennt den verrätherischen Gatten nicht, doch wie sie sich in der ganzen Welt ihn allein zu finden sehnt, ist ihr erstes Gefühl eine schmerzliche Frage nach dem Ungetreuen bei dessen Angedenken sie klagend verweilt. Da ruft ihr sein grausamer Verrath zugleich das Gedächtniß an Rache und Strafe zurück und in jäh auf- und niedersteigenden Tönen sucht sie sich noch einmal zu dem leidenschaftlichsten Entschluß zu erkräftigen — eine kurze Pause innerer Betrachtung, und er ist für immer unwiderruflich gefaßt. Don Juan ungesehen lauschte unterdessen sorglos um die neue Beute, deren Form Leporello wohlgefällig zuwinkt. Aber durch diese heitern Gedanken dringt Elviras Rachruf stets drohender wiederholt hindurch, bis er in ihrer leidenschaftlich fortgerissenen Cadenz den Gipfel erreicht, jedoch zu Don Juans leichtfertigen Tönen als überwundenes verklingt. — Seltsamer Spott des Zufalls! in der Ueberwundenen erkennt er die Gattin, und eilig ist er entwischt.

Da erbarmt sich Leporello schalkhaft der Betrogenen. Sie ist die erste, die letzte nicht, hinzuweisen auf die Unzahl der Getäuschten, deren Stand, Namen und Schicksal er niedergeschrieben, fordert er sie neckend auf. Die Begleitung zählt ihm vor, und gleichgültig fast zählt er nach, nur als er sich an Frankreich und Spanien erinnert, geräth er in ernsthaft suchendes Pathos, daß er dann selber belacht, die wechselnden Stände als seyen dies Nebendinge geht er in flüchtigem Laufe durch, nur den schlechten Geschmack seines Herrn hebt er mit spottendem Nachdruck hervor, und immer eifriger wird er im Zählen und Wiederholen und Plaudern. Doch auch hiermit begnügt er sich nicht. Don Juans süßes Behagen, sinnliches Verlangen und Schmachten schildert er gleich behaglich, feurig und sehnsuchtsvoll, er scheint ihm in allem Ernste zu richten, und lacht sich doch selber in lachenden Erinnerungen, endlich ist er am Schlusse, und um dem Spotte die Krone aufzusetzen, empfiehlt er sich nun noch grotesk mit ehrerbietigst wehklagender Anrede.

Traurig, von tausend wechselnden Empfindungen ergriffen, bleibt die gequälte Elvira einsam zurück. Ihre Unruhe, die unbestimmte, aber schmerzliche Bewegung ihrer Brust schildert den Eingang in ihr Recitativ, aber aus diesem Dunkel bricht plötzlich das eine Gefühl auf: solch unerhörten Frevel müßt ein Gott bestrafen. Dies klare Vertrauen ihres Zorns giebt keinem Zweifel Raum, sie erblickt schon den rächenden Strahl, und die Begleitung schmettert ihn wirklich auf das Haupt des Verräthers. Aber ihr Auge hat wieder in das seine geschaut, er hat in seiner Schönheit erinnerungsbelebend vor ihr gestanden, nur den Frevel vermag sie zu hassen, und wenn sie ihn sich todt zu ihren Füßen vorstellen mag, fühlt sie im Innersten, ihr eigenes Leben sey es, das sie in dem seinigen tödte. Das ganze Gefühl der Rache schmilzt in Liebe, Schmerz und Sehnsucht hin. Nun tönt aus der Tiefe ihrer Brust das rührendste Todeslied ihrer verlaßnen Liebe. Melodisch weint sie ihren Verlust, sie weilt auf den Höhen ihres Unglücks, von denen sie nur langsam herniedersteigt, und immer schmerzlich und schmerzlicher spinnt sie den thränenfeuchten Faden ihrer Leiden weiter und weiter, und windet und schlingt ihn in fliegender Leidenschaft wechselnd durcheinander. Ach! ihre Treue selbst fühlt sie verspottet, und dies Gefühl schlägt von allen Saiten ihres Wesens an. Aber erweckt auch diese höchste Schmach auf Augenblicke die schlummernde glühende Rache — verzeihend — bald genug sinkt sie wieder zurück, ihre Stimme scheint zu stocken, das Wanken ihres Herzens, der bittere Kampf ihrer sinkenden Brust zittert durch die lange meisterhafte Cadenz, und sie vermag nun nichts mehr, als die erste Klage zu wiederholen, deren Wendungen alle von neuem zu durchlaufen, und leidenschaftlich schließend gesteht sie, dem ihr so Unentbehrlichen sey sie ganz noch hingegeben. —

* * *

Wiederum veränderte sich der Schauplatz. Eine lachende Gebirgsgegend lag im warmen Scheine der goldigen

Musikanten da, die Berge umher, das weitgedehnte Thal, Strom, Gebüsch, Wiese, Wald und darüber der tiefblaue heitere Himmel, die ganze entfaltete Natur schien sich in Frohsinn und Wonne lebendig zu regen. Eine zierlich geschmückte Braut, den stämmigen schmucken Bräutigam sich zur Seite, umringt von der Schaar der Verwandten, Nachbarn und Dorfgenossen, tanzt singend herbei. Es ist Zerlina und Masetto mit den Ihrigen. Und nun erst beim Morgenglanze dieser bäurisch frischen sangvergessenen Freude, die schon in der Lustigkeit überhaupt sich lebhafter befriedigt, erst bei diesem schmetternden gleichen Aufruf zu Feiertagsgenuß und dem frohsinnigen schalkhaften Scherz, sind alle früheren Klagen vollständig ausgelöscht. Hier mußte Don Juan ganz in seinem Elemente seyn, nur durch ihn, indem er mit dem Reichthum seiner überschäumenden Lebenslust auf diesem Boden Abenteuer suchend und findend umherschweift, konnten wir hier auf lange Zeit gefesselt werden. Wie gerufen kommt er glänzend zum Siege geschmückt herbei, Leporello hinterdrein, denn auch Leporello's lustige Laune darf heute am wenigsten ausbleiben. Noch nie war Don Juan so zu Genuß und Liebe aufgelegt, seine Seele dürstet nach Erquickung. Ein Blick auf Zerlina und er ist durch die frische Natürlichkeit dieser zärtlichen sehnsuchtathmenden Gestalt gefesselt. Schnell wird die ganze Hochzeitsgesellschaft weggeschafft, der Bräutigam entfernt. Er ist allein mit Zerlina.

Da fühlt er die Liebe durch alle seine Pulse klopfen, leiser Heuchelei, keiner Künste bedarf es. Ihm selbst wird fast ahnungsvoll und wonnebeseligt in der Nähe dieser unschuldvollen liebebangen Seele. Wie einfacher Innigkeit des ersten längst entschwundenen Jugendgefühls schmiegen sich seine Töne nahe und zutraulich zu ihr heran. Eine scheue Angst der Liebe beklemmt ihre Brust, und er fleht doch so offen, so lieb und gut von ihr bei, sucht vertraulich seine Bitte. Sie möchte, zärtlichen flehte er, doch die alte liebe Gewohnheit ihres ganzen früheren Lebens hält sie zurück, und doch treten alle heimlichen Wünsche, alle unbewußte Sehnsucht und Hoffnung erfüllt und verwirklicht zu ihr heran, immer dringender, siegender werden seine Bitten, sie meint zu träumen, sie glaubt zu weichen, sie vermag nicht, sie muß, und wird erst jubelnd ihres vollen Glückes erst inne, als sie willenlos an dem Herzen des Liebeflehenden ruht, und nun sie mit ihm vereint ist, die ganze Welt wie im Freudenrausche liebliche Lust sich um sie herbewegt.

Wie aber sollte ihm, dem nur ein Jugendwiederschein reinerer Tage auf Augenblicke aufzustrahlen scheint, hier die neue Verführung gelingen, da Elvira ihn wiedergefunden hat, und Anna mit Ottavio die Spur des Mörders zu verfolgen ausgezogen sind. Kaum will er in Zerlinens Reizen seine ganze Seele verjüngen, als ihm Elvira in den Weg tritt und von dannen scheucht. Ungewiß, zitternd in schnellem Wechsel aus ihrem Wonnetaumel erwacht, steht Zerlina vor der edlen schwergekränkten Gattin. Streng spricht Elvira ihr in zwei leidenschaftlichen Arien zu, in welchen nur der stets sich auf drängende eigene Schmerz die Würde und den Stolz empfindungsvoll mäßigen und zum Mitgefühl für die Verführte liebreich öffnen. Denn ach! die Selbstbetrogene will, wenn sie ihr eigenes Herz nicht bezwingen kann, doch Anderen wenigstens die gleiche Qual ersparen. Sie reicht der zu bald Enttäuschten die Hand, um sie ihrer eigentlichen Liebe wieder zuzuführen.

Anna und Ottavio treten auf, und Don Juan eilt, ein falscher Freund, dem arglosen Freunde und der trauernden Anna mit offenem Anstande ritterlich entgegen. Aber auch jetzt weiß ihn Elvira zu finden, und nun scheint es Ernst zu werden, das entscheidende Quartett beginnt. Wie wird es enden! Noch ganz von der Würde und dem Eifer erfüllt, der sich so eben erst erfolgreich bewährt, in edlen Tönen, seinem Zorn verwandt, den ihr erstes Auftreten schon als für alles Folgende wichtig verkündigt hatte, beichtet sie mit ihrer heftigen Warnung heraus. Von seiner Untreue aufs neue überzeugt, kann sie den Bundbrüchigen nicht mehr schonen. Und doch wird die Warnung wieder zur Klage, daß sie selber das unglückselige Opfer seines Verrathes sey. Erstaunt, voll Mitgefühl bewundert das edle Paar wie aus Einem Munde den sittlichen Adel ihrer Worte, ihrer Züge. Vergebens versucht Don Juan geschäftig, halb spottend, aber mit eindringlicher Hast, sie abzulenken und die Freunde mit ernstem Anstande höflich fortzuführen. Doch Elvira fühlt sich nur zu einer heftigeren Anklage hingerissen, welche die Verbündeten zu dem ersten leisen Zweifel gegen Don Juan bewegt. — Jetzt wird in Allen die innere Bewegung lebhafter, ein Anflug der Erschütterung macht sich aus Anna's und Ottavio's Herzen, der zurückgedrängte Unmuth leise aus Don Juans Munde Luft, im Kampf von Zorn und Liebe erwidert Elvira. Schnell vermischt sich nun die Theilnahme für die Gequälte in der Brust der halb schon Ueberzeugten, und durch ihre mitempfindenden Töne, wie durch Don Juans steigenden Unmuth, ergießt Elvira unaufhaltsam einen leidenschaftlich ausströmenden Strom immer und heftiger steigender Gefühle, von denen nicht zu sagen wäre, ob sie mehr aus der Heftigkeit der Rache oder der Bitterkeit der immer gewaltiger wieder hervorbrechenden Schmerzen entsprungen. — Der Wahrheit dieses Ausdrucks ist nicht zu entgehen. — Keck wendet sich der kaum erst so fest vertrauende Ottavio plötzlich Aufschluß fordernd gegen den Treulosen. Anna fragt in gleich ernster Strenge, Elvira wiederholt ihre Anschuldigung, das Fragen, das Erwidern steigt und vermehrt sich, und fast ist kein Zweifel mehr möglich. Aber Don Juan immer noch hoffend, bemüht sich in ärgerlicher Hastigkeit, die Unbekümmerte zu entfernen, doch nun begegnet zum erstenmal ihr ganzer Zorn in unverwischter Leidenschaft dem feinigen, so daß sich Anna und Ottavio wechselseitig in der Theilnahme für sie bestätigen und bestärken.

In diesem Widerstreit der erst so innig Vereinten in dieser eindringlichen Ueberzeugung der noch nicht Getrennten endigt die wichtige Scene.

Kaum hat Don Juan fast mit Gewalt Elviren hinweggeführt, so bricht ein ungeheurer Schmerz über Anna herein. Sie kann es nicht aussprechen, aber sie hat ihn

erkannt er, nur Er allein ist der Mörder ihres Vaters. Die herbe Pein folgender Angst, der plötzliche Strahl entsetzender Erinnerung, der scharfe Sporn unstillbarer Rache, fährt beim Beginn ihres Recitativs gleich schnellen Windstößen vor nahendem Gewitter immer heftiger durch das Orchester hin; daß dieser Sturm sich nicht niederreiße muß Anna ihre ganze Kraft zusammenraffen. Hastig, um nur ihre Brust von dieser zerdrückenden Last zu befreien, spricht sie ihre Vermuthung, ihre Gewißheit, ihre Anklage aus. Ottavio redet ihr zu, er bittet um Fassung, er verspricht Ruhe. Nun zwingt Anna ihren Schmerz nieder, um klar und vollständig zu berichten. Die Nacht senkt sich dumpf und nur herab, mit schon Anna in ihrem einsamen Gemach, vermummt tritt Don Juan herein — und schon erhebt Ottavio und drängt eilig die Erzählende vorwärts — Don Juan naht sich, er umfaßt die Unnahbarste der Jungfrauen, sie schreit auf, und in Tönen schreckender Angst ruft uns die Begleitung diesen Schrei ins Gedächtniß — Umsonst. Niemand hört die Hülferufe — und erschreckt fährt Ottavio auf. Doch Anna hatte sich ermannt, und ob auch Don Juan süß um Liebe flehte, schmerzzitternd wandte sie das reine Antlitz von ihm fort. Nun erst athmet der getröstete Bräutigam erleichtert wieder auf. Aber heftiger drang der schöne Verführer in sie, neuer vergeblicher Hülferuf — diesen innern Entsetzen kann er nicht widerstehen — er ermordet. In flammendem Zorne versucht sie ihn, der Vater mischt sich in den Streit, er zieht das Schwert — und nun kann Anna nicht länger den vollen Schmerz zurückhalten, als sie das Furchtbare noch einmal vor sich geschehen sieht. Doch in ihrer erregenden Brust siegt die Gluth der Rache über die neu heranschwellende Klage; nicht wie er der Introduction willenlos hingerissen, sondern aus tiefstaufgebäumten Entschlusse treibt sie mit verglühender Strenge zur Vernichtung des verruchten Mörders an. Vergebens will der Schmerz augenblicklich ihr gefühltes Herz erweichen, schnell hebt sie das unbefleckte Schwert der ehrlichen Rache mit reiner Hand schwörend empor. Und doch vermag Nichts das fürchterliche Bild aus ihrem Gedächtnisse zu verlöschen, bebend in banger Erinnerung sieht sie dem Geliebten unfergend die Wunden, das strömende Blut des Gemordeten vor Augen, aber auch aus diesen Klagen ringt sich nur um so regelender noch der Aufruf zur Strafe hervor. Und so beginnt sie wiederum denselben Kreislauf, der sie selber durch und durch von dem einzigen Gefühl der Rache durchbildet, sich einer Leidenschaft hingiebt die auch den Unentschlossensten zur augenblicklichen Entscheidung, den Trägsten zur raschesten That unwiderstehbar hinreißen mußte —

Aber für Don Juan giebt es weder Schuld, noch Verbrechen, er kennt keine Reue und keine Furcht. Der ganze jugendsprühende Gluth des Weins mit hüpfender Lust in den pochenden Pulsen, lebensselig, als müßte er was er athmet, ans lechzende Herz schließen, durch Ottavio's verzagtes Erscheinen Anna's Verzweiflungsangst, Elvirens störende Anklage doppelt zu prickelnder Würze angefacht, bricht er in den Jubel seiner gegenwärtigen Lust und aller vergangenen Freuden aus. Sein ganzes Herz schließt sich auf. Rauschend zu dem feurigen Reihen seines eigentlichen Lebens schwingt er sich empor, fest trotzend faßt er weltumschwärmend auf diesen kecken Höhen festen Fuß und wiegt sich dann in liebewarmen Umarmungen süßer Erinnerung und lockender Gegenwart, und stets wiederholt er sich diesen trunkenen Muth, diesen frisch erquickenden Genuß. Wir glauben, sein Freudenwunsch sey versiegen, aber verdoppelt steigt die Flamme der Lust lebendiger hervor, noch einmal befeuert sie zu wilderer Magnis welche die süße Leidlichkeit ununterbrochen fast überbäumt, und immer und immer zu regerem Schwunge rascher sich emporhebt, als sollten die glühendsten Augenblicke des Genusses die matten Jahre des dauernden Daseyns uns vergelten —

Das nächste Ziel seiner Freuden bleibt Zerline, hatte sie ihm doch bereits Unschuld, Glück und Leben für immer hingegeben wollen. Aber wie soll sie, nachdem sie Elviren erblickt hat, dem Flatterhaften noch vertrauen. Nun schilt gar Masetto mit gerechtem Zorn auf sie ein; den Geliebten muß sie verloren geben, den Bräutigam möchte sie sich erhalten, denn zu ihm zieht sie die unge-trübte Kinderzeit, der Glaube und die Hoffnung der Ältern und Gespielen, ihr gegebenes Wort und ein geheimes Gefühl ihrer eigenen nur durch festere Treue tilgbaren Schuld. Gutmüthig von Natur, zu Liebe und Zärtlichkeit doppelt aufgeregt, unbewußt durch Don Juans erste Umarmung schon in der Kunst Herzen zu täuschen, mit Zärtlichkeit reizend zu spielen, unterrichtet, schmeichelt sie tändelnde sich erneute Liebe zu dem wackeren Manne, ihm neues Vertrauen ein. Wie sonst, nur anschmiegend und leise lockend klingt ihre Reue zu seinem verzeihungswilligen Grollen, das die Begleitung ahnen läßt, hastiger, indem sie sich ganz unterwirft, legt sie sich an, um dann nur desto schuldlos fäher, selber liebend, um Liebe zu flehen, lockender umgarnt sie ihn, schon ihres Sieges gewiß mischt sich der erste Ton neckender Schelmerei in ihre Bitten, sie muß ihn überwinden. Sie hat ihn überwunden. Mit welchem Jubel umfaßt sie das Herz, das ihr wieder geöffnet ist. Doch wie verschieden von seinem festig drängenden Verlangen, das sie vor wenigen Augenblicken erst in Don Juans Arme getrieben hatte, glänzt jetzt ihre Liebesfröhlichkeit auf der Oberfläche der Empfindung hin, ihre Brust hat schon höher geschlagen, ihr Herz schon tiefer empfunden und fast mit vollem Zwange wiegt sie sich wieder im Elemente ihrer früheren Freude, dessen Wellen sie wie bewußtloser Fröhlichkeit beleben und verzieren. Ach! wie sie, ohne es zu wollen, Masetto hintergeht, möchte sie auch ihr eigenes Gefühl durch ein Glück betrügen, das jetzt ihr Herz noch leer und unbefriedigt läßt —

Doch nicht lange können Beide sich täuschen, kaum hören sie in der Ferne den gemeinschaftlichen Feind, so erwacht von neuem schon der Argwohn in Masetto. Liebe und Angst vor schwererer Schuld in Zerlinens klopfender Brust. Das Finale beginnt. Schnell entschlossen, bäurisch klug will Masetto die Treue seiner Braut heimlich belauschen, eifrig besorgt, schmeichelnd bittet Zerline ihn zu bleiben, und da er es verweigert, folgt ihre Furcht-

Mit derber Hauptkräftigkeit pocht der Verlobte auf sein Recht, ähnlich antwortet Zerlina, der er Mißmuth verschafft, ängstlich äußert ihr Argwohn, ihm Zorn, ihm Besorgniß und Furcht wechselnd in kurzen Ausdrücken durcheinander, Masetto versteckt sich ärgerlich. Munter unter den Festtagsgästen eilt Don Juan herbei, lustig, wie sie's versuchen können, ruft er sie zu erhöhter Lustigkeit auf, sie lassen sich's nicht zweimal sagen, und ziehen mit bald verhallendem einfältigen Jubel von dannen.

Schon möchte Zerline sich zurückschleichen, aber Don Juans zärtlichst gewechselnde Bitte lenkt sie zurück, und sagt ihr, daß sie innehalten muß, zögernd noch. Sie möchte sich diesen Schlingen entwinden, und zieht sie doch seine um sich her, da fühlt er auf der Mittagshöhe seiner Hoffnung, sein Herz tanzt wie das sonnige Glück um ihn her, die Vögel zwitschern von Liebe, der Wind spielt kosend um seine Wangen, die lächelnde Schatten winkt ihn in den Schoß des schönsten Glücks, schmachtend sieht Don Juan um den höchsten Moment, kaum noch kämpft und widerstrebt Zerline, daß er mit sich fortzieht — und Masetto steht vor ihm. Nur ein Augenblick der Ueberraschung, schnell gefaßt vertauscht er seinen Unmuth mit einem erzwungen selbstverspottenden Scherz, durch welchen denn doch der Reigen abschließend durchbricht. Und nun sucht der durch Vertäuschen gewaltsam ihm betrogne Hoffnung durch verdoppelten Frohsinn, indem sie den übrigen Gästen folgen, zu übertäuben.

Im scharfsten Umdingungen der Begleitung angekündigt kommen Elvira, Anna und Ottavio zur Rache zum ersten Mal verbunden herbei; Elvire auch verstimmt leichte Zeit erfüllt, schmerzlich unmäßig und eifrig verpflichtet Ottavio, aber Anna fühlt, da es endlich gilt, erschüttert, nicht für sich, doch für den Freund ängstlich besorgt, denn ein schwarzer Schleier ist ihr, seit sie das Grab des Vaters verlassen, über das ganze Daseyn unglückkündend ausgebreitet.

Da klingen in raschem Wechsel zugleich die ersten Festtagstöne aus den Fenstern herüber. Es ist das Menuett, Ceremoniös, gravitätisch und altväterlich bedächtig rückt sie gleichsam die Ehrbarkeit langweilig zwischen Tanz, indem sie den Boden für Don Juan's Feuerworte des Jugendlust, für Leporello's beweglichen Scherz, Masetto's Zorn und Eifersucht, Zerlinens verzweifelte Kampf gegen den süßen Reiz aufflackernder Liebe und für die schallende Lustigkeit ihrer Hochzeitsgäste abgeben soll. Leporello spricht seinem Herrn am Fenster, lächelnd wie gewöhnlich zeigt auf die schönen Masken draußen, mit feierlicher Menuetwürde ladet Don Juan sie ein, Diese erwidert mit gleicher Art der Höflichkeit, doch ihm sind diese Töne ganz zuwider, wie andere frische Lust als sie verkünden, würde seiner Sinnesart fremd bleiben, und so stimmt denn auch Leporello zum Schluß mit, dichtet die Gäste begrüßend, in die gleiche zierliche Gravität wohlgemuth ein.

Jetzt ist der große Wurf gethan. Die Heldenthat strafender Gerechtigkeit soll ihren Anfang nehmen. In sich gekehrt, noch einmal Vergangenheit und Zukunft mit fliegendem Blick erschüttert überschauend, stehen die drei Verwandten des Schmerzes und der Rache da. Aus dem tiefsten Abgrund unendlicher Leiden erheben sich gleichgesinnt Anna und Ottavio zugleich im Gebet um Stärke und Festigkeit im Vorhaben und Streben. Dazu fügt Elvire's Flehen schmerzlich reich. Ottavio besonnen entschlossener auf und nieder, indeß zwischen beiden der einsame Elviren sich in still ausglühenden Tönen emporringt und nun die summenden Klagen bittender aus der Fülle des Himmels ergießt. Dasselbe Gefühl der Heiligung zu ihrem schweren Beruf tiefen, dasselbe Gefühl an andrer Drangsal beugt sie zu den Gesinnungen Aufsehenden nieder, und leise durch die Basse hingleitender Töne schlägt Anna's Stimme zu ihrem früheren unstillbaren Schmerz, nur zwischen Elviras Erhebung sendenden Klagen zu der gleichen leiderergebenen Entschiedenheit Ottavio's hindurch, doch während Ottavio und Anna gefaßt und ermuthigter schließen, treibt der heißen erwachende Schmerz Elviren leidenschaftlich empor, und kein ähnlicher Trost zieht gleichmäßig lindernd durch ihre Seele. So schimmert dies Terzett als der schönste Schmuck der Oper in mystischem Glanz mit den undurchdringlich gediegenen Perle alles Edlen und Reinen, aller hohen Entschlüsse und Erhebung, nur nur zu bald aber so fern, wie die Thränen innerlichsten Leidens, unaufhaltsam zu zerrinnen —

Zum letztenmal ändert sich der Schauplatz. Ringsum herrscht Alles in leichter Heimlust wie Zerlinens und Masetto's lauter Jubel, lustig wie die Bauernchöre, doch in milderer Lebendigkeit und doppelter Wärme mischt er sich fort. Es ist Don Juans Fest, mit dem er Zerlinen sich endlich zu gewinnen gedacht. Rasch treiben die Empfindungen, die Leidenschaften in bunten Wechsel durcheinander, Don Juan ruft laut nach Erfrischungen und Leporello bleibt nicht hinter ihm zurück, immer hastiger regt sich die Eifersucht, die Furcht, das Schäkern und Schecken, Trotzen, Fordern und flügelbreiten Weigern, und vergebens sucht die verwandte allseits Lust das Widerstrebendste in sich aufzunehmen, um es zu ein und derselben Fröhlichkeit zu vereinen und auszugleichen.

Doch auf einmal sind Hader, Lust und Hoffnung zugleich verstummt. Möglichst, wie denn die ersten Akte verkündigt, der volle Ernst tritt mitten in dies losgebundene Durcheinanderjagen kleiner Freuden und Schmerzen gebietend ein. Aber auch davon läßt Leporello sich nicht irre, mit derselben scherzhaften Würde, mit welcher er vor wenig Augenblicken die Masken eingeladen hatte, begrüßt er die Eintretenden, und Don Juan heißt sie mit offnem Sinn und frohem Herzen willkommen, so heiter und klar, als sie nun kaum im Stande sind, erwidern sie den erwünschten Empfang.

Dennoch kann Don Juan die früheren Freudentöne sogleich nicht wiederfinden, und auch der nachhallende Jubel des Chors verklingt zum letztenmale wie von unbewußter Beklommenheit gelähmt. Nur zu bald wird die prophetische Besorgniß wahr. Nun ordnet Don Juan Tanz und Musik, erst jetzt soll die rechte Lust ihren Anfang nehmen. Die Menuett wird festlich aufgespielt, eifriger verfolgt der Hoffnungsreiche Zerlinen, Anna erkennt ihn, beklagend seufzt Elvira auf, Ottavio räth besonnen zum Schweigen. Aber Masetto kann sich nicht fassen, kreischend fegt

und zerrt ihn Leporello umher, zwar strebt sich der eifersüchtige Ehemann später zu ermannen, zornig drängt Anna, kaum von ihren Begleitern zurückzuhalten vor, zu immer wilderer Fröhlichkeit schlingt und dreht und wirbelt sich Alles durcheinander. Don Juans glücklichster Augenblick naht; gleichsam von Liebe drängt er die Zagende unaufhaltsam dem Genuß entgegen — Beide verschwinden, Leporello ihnen nach. Aber plötzlich noch ging aus der Nähe klingt Zerlinens Angstgeschrei hinter dem Unschuld in widerstrebender Zärtlichkeit hinaus, und erschreckt laufen die Fremden, die Nachbarn hierhin und dorthin. Doch im ersten Zorn macht sich nichts als ein Ruf der Entrüstung Luft; und am Masetto beantwortet in angstvoller Klage Zerlinens Flehen um Hülfe, das schon weiter und weiter sich entfernt. Da stürmen denn mit einstimmiger Wuth die Fremden rascher heran, noch einmal schwächer taucht der Klageruf auf, die Thüre wird erbrochen — aber welch Erstaunen! — Don Juan schleppt Leporello heraus, zornbebend klagt er ihn an, mit dem Tode will er ihn gerecht für so viel Verruchtheit bestrafen; entseelt vor Furcht krümmt sich der Arme, und kaum vermag er bebend das schon gehobene Schwert seines Herrn noch zeitig genug zurückzuhalten. Aber bei diesem steigenden Frevel darf Ottavio nicht länger mehr zögern, die Stunde der Rache ist herangerückt. Als der erste tritt er aus dem Haufen hervor, mit drohendem Muthe leiht er seiner innersten Entrüstung drohende Worte, schnell folgt Elvira, heftiger Donna Anna und die Anklage der drei Beistehenden vereinigt sich jetzt zu einstimmiger Kraft. Don Juan betroffen, erstaunt, fragt, erkennt sie. Wie wird es ihm ergehen! Denn einzeln, wechselseitig einander bekräftigend, durcheinander — immer erneut, stets gesteigert dringen sie, selbst in dem Zorn gerechter Leidenschaft noch würdevoll ernst und melodisch, auf den entlarvten Frevler ein, das gelegt fest und unerschütterlich, wie aus Einem Munde, ihre gemeinsame Drohung erklingt. Unwiderruflich ist jetzt die Strafe. Entschlossener drohend wird sie verkündigt, und ob auch leise beginnend schwillt dennoch der mächtige Racheruf unaufhaltsam heran. Verwirrt, rathlos steht Don Juan, bebend Leporello da, noch einmal fühlen sich Beide erzitternd von dem gleichen Strome ergriffen, der sie nun in seinen Strudel fortzureißen und verderbend über ihre Häupter zusammenzuschlagen droht. Wie die Rache scheint die Himmel unbezwingbar näher, furchtbarer belegt das schreckende Gericht auf sie ein, und kein Entweichen scheint vor diesem rächenden Entsetzen. — Doch in dieser drängenden Noth fühlt sich Don Juan mit dem ganzen Muthe seines Geistes. Unerschütterlich fühlt er sich mit frohem Geist von aller Sorge befreit, feindlich stemmt er sich dem feindlichen Andrange entgegen, sein Rachestrahl trifft ihn nicht, und wenn bisher nur der schreckenerregende Angriff stets verstärkter hervorgetreten war, so erhebt sich jetzt immer vordringender, immer verwirrender, immer gewaltiger ein Kampf und Gegenkampf, welcher Freunde und Feinde, Schuldige und Schuldlose in seinen Wechselschlägen gemeinsam niederschmettern muß. Und dennoch löst sich die Verwirrung, dennoch schwächt sich die Wuth. Mit hochgeschwungenem blitzendem Schwert bricht Don Juan sich Bahn — er ist gerettet, und abklingend schallt ihm die Härte des Streites nur noch wie die Freudentöne seines unüberwundenen Sieges nach.

* * *

Der Vorhang war gefallen, und ein ungemessener Beifall erhob sich rauschend von allen Seiten und Enden des überfüllten Hauses. Die Mädchen besonders athmeten nach langer Besorgniß und tiefer Angst wieder auf, und blickten jetzt mit heitern Augen fröhlich um sich her. Bald jedoch war Don Juan mit allen seinen Abentheuern und Gefahren vergessen, und das Schwatzen und Plaudern, Schäkern und Lachen flüsterte und schallte tausendfältig durcheinander. Nur Wenige saßen in sich gekehrt in ernsthafter Stimmung da. Um mich durch solche Beobachtungen nicht noch weiter zerstreuen zu lassen, ging ich hinaus. Der Abend war unvergleichlich. Nach der ermattenden Wärme des Tages strich ein erquickender Nachtwind durch die Straßen. Der Mond war aufgestiegen, und die Sterne schauten mit ruhig funkelnden Augen auf das muntere Frühlingstreiben herab. Dennoch ergriff mich eine tragische Wehmuth, indem ich an Ottavio's, Anna's und Elvira's Schicksal dachte. Welch ein neuer Schmerz mußte jetzt in Anna's Busen mehr und mehr, als sollte er sie niemals wieder verlassen, heranschwellen. Bisher hatte das erquickende Gefühl der Rache sie noch hoch aufrecht erhalten, und ein gerechter Gott schien ihrem heiligen Recht seine Gunst zu schenken: der Verräther war in der Blüthe neuer Sünden in ihre Hand gegeben, der Augenblick, ihrem heißesten Wunsche Genüge zu leisten, war da — und dennoch alles, alles vergebens! Ihre düstere Vorahnung hat sie nicht betrogen. Nun kann sie auf sich selbst nicht mehr vertrauen, sie fühlt sich innerlich gebrochen, der mächtige Geliebte erscheint ihr nicht mehr als Helfer und Beschützer. Don Juan hat ihm widerstanden, er hat ihn besiegt. Da kann sie sich kaum verheimlichen, wie wenig Ottavio ihr Herz ausfülle und von allen Seiten in jeder Hoffnung getäuscht, bebt nun unendliche Trauer sich thränenreich vor ihren Blicken aus. Ach! und in diesem wachsenden Schmerz der Geliebten fühlt auch der redlich willige Mann immer deutlicher seine eigene Schwäche, durch je weniger er die düstere Gestalt eines mißgünstigen Schicksals erkennen kann, das sich zwischen die Erfüllung seiner liebsten Wünsche stellt, desto weniger weiß er jetzt, wohin er sich wenden, was erwarten, was beginnen solle, und um ans Ziel zu gelangen, entschlossen bekämpfen soll. Für ihn empfand ich das menschlich tiefste Bedauern. Ein hoher kräftiger Geist vermag sich hinzureißen, denn ein unerschöpflicher Quell entspringt seiner Brust, wenn er mit dem Stabe seines Muthes gewaltig an diesen Felsen seiner Kraft schlägt, und selbst ein tragischer Untergang kann ihm Stärke noch Befestigung geben. Doch Ottavio hat sich nur durch Anna über sich selbst erhoben, verfällt sie in ihren Schmerz, ist sie für ihn dahin, denn hat er das Höchste nur eng mit seinen liebsten Wünschen verschlungen, um mit diesem besten Theil seiner Seele sich selbst auf lange, lange Zeit, wer weiß auf immer, zu verlieren.

Don Juan allein fühlt sich wie neugeboren. Die frische Heiterkeit zwar des Genusses ward ihm vergällt, und der Hoffnung wonniger Liebesfunken hat er bitteren Haß gesogen, der Kelch unter den Männern, ist es bis ins innerste Herz hinein augenblicklich erbebt, doch dieses Drohen des Untergangs hat die Schwungkraft seiner Seele nur verjüngt. Hoch über die Häupter seiner erfolglos [illegible] Feinde hebt ihn der siegende [illegible] Spott, dessen Gegenwart ihn während von jeher heiligen Gewalt der Liebe und Treue schützt. Und sollte er noch jeden seinen Frevel, um er selber zu bleiben, verdoppeln, wüßte er noch, was noch an Unschuld in ihm war, lachend zu neuer Schuld verführen, der [illegible] Triumph über die heftigsten Gegner ist ihm die sichere Gewähr für das Recht seines Sieges, und durch die [illegible] Macht [illegible] Verachtung von Allem entfesselt, was Andere bindet, weiß er sich sorglos als Fremdling [illegible] auf dem Gipfel seines Daseyns.

Von diesem Bilde selbst wieder erheitert, eilt ich nach meinem Platz zurück. Schon war der Vorhang emporgerollt, und Don Juan trat mit Leporello in derselben [illegible] Gegend, mit demselben [illegible] auf, in welchem er sich [illegible] allen seinen Freuden [illegible] [illegible] Aufzüge von ehemals zu vor scherzte und lachte er. Gewiß, [illegible] er ihm nur helfen können, würde er in seiner harten Bedrängniß den [illegible] Leporello aufzuopfern nicht gezaudert haben. Deshalb will sich Leporello auch, der das Leben mehr als jeden Herrn liebt, [illegible] immer von ihm trennen. Wie Don Juan lacht ihm [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Noth nur als [illegible] Kleinigkeit, [illegible] [illegible] von [illegible] [illegible] in ihm nach und statt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] immer [illegible] und [illegible] von seinen Lippen. Und auch Er, [illegible] wie [illegible] er auch entschlossen war, vermag ihm nur in ganz denselben Tönen mit [illegible] [illegible] zu antworten. So [illegible] sie sich lange [illegible] umher und [illegible] beim Schlusse des Duetts [illegible] sie [illegible] [illegible] [illegible]. Doch auch dieser [illegible] lustige Muthwille war bald [illegible], und unter Mantel [illegible] und Spaßen ging nun die verwegene Umkleidung vor sich, welche Don Juan zum Leporello, und den Diener in die Gestalt seines Herrn verwandelt. Denn die [illegible] Spötterei, der [illegible] [illegible] ist Don Juans nächster und einziger Genuß.

Die günstige Gelegenheit bleibt nicht aus. Schon ist die Sonne gesunken, und der duftige Sommerabend bricht an. Da zeigt sich in blendend weißem Gewande eine schlanke Gestalt im Schleier der Nacht Don Juans spähenden Blicken. Leise schleicht er sich mit Leporello [illegible] [illegible] näher. Es ist Elvira, die das Fenster öffnet, bei [illegible] Luft [illegible] ihrem bangen Herzen [illegible] zu [illegible], [illegible] das kummerschwere Haupt auf den Arm gestützt, [illegible] sie hinaus. Doch der Abendwind kühlt ihre heißen Wangen, [illegible] den glühenden Schmerz ihres Busens nicht, mit [illegible] Auge schaut sie in den [illegible] Abendstern, um diesen verschwiegenen Zeugen ihres [illegible] Glücks ihre gegenwärtigen heimlichsten Leiden zu klagen. Denn ach! Keinen befreundeten Geist kann sie sich vertrauen, kein Herz schlägt mehr in verwandter Empfindung dem ihrigen entgegen, selbst Anna und Ottavio stehen ihr fremder als jemals gegenüber, und einsam, wie ihr Schmerz, sind ihre Thränen. Was ihre erste [illegible] [illegible] Klage vorausverkündigte, ist nun wirklich geworden. Die Sehnsucht nach Rache ist in ihrer Brust erloschen, sie hat ihn, den Einzigen, in dringender Gefahr gesehen, sie selbst hat ihn ins Verderben gestürzt, und in dieser schrecklichen Stunde in allen Kammern ihres Herzens erfahren, seiner Liebe zu entsagen würde für sie unerträglicher seyn als selbst der Tod. Das [illegible] Unglück, glücklich für sie, hat den Ungetreuen nicht getroffen. Er lebt und auf ewig vermag sie nur für ihn zu leben. Hat sie ihn grausam bisher verfolgt, jetzt möchte sie ihn als ein [illegible] Engel umschweben, vor jeder Gefahr bewahren, und was sie selber nur in den [illegible] Freuden der Vergangenheit den einzigen Trost für ihren Schmerz sucht, auch ihn, den Schuldigen der Unschuld, der [illegible] der Treue wiedergeben. Erinnerung, Wehmuth und [illegible] unaustilgbare Liebe [illegible] in [illegible] Tönen [illegible] Trauer ihren Lippen, und wenn kein menschliches Herz ihre Leiden theilt, so scheint die [illegible] Natur umher um sie her von diesem [illegible] Schmerz [illegible] zur Mitempfindung bewegt. Nur Er allein, dem diese Töne erklingen, hört sie ungerührt. Mit diesen Gefühlen hebt Elvira das Terzett an. (Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Miscellen.

(Musikalischer [illegible] des Kaisers Leopold I.) Die große Vorliebe, die Kaiser Leopold I. für Musik und musikalische Productionen hatte, ist allgemein bekannt, aber so wenig bekannt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], daß er selbst Componist war und [illegible] [illegible] Bibliothek unter ihren vielen Schätzen noch immer mehrere Proben [illegible] [illegible] Talentes aufbewahrt. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] musikalischen [illegible], [illegible] mit welcher Pracht [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in Wien gegeben wurden — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] 60,000 Thaler [illegible] [illegible] eine Summe [illegible] [illegible] etwas [illegible] [illegible], [illegible]. Der ganze [illegible] [illegible] [illegible] — der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Der Markgraf von Baden hatte als Präsident [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1200 fl., [illegible]:

[illegible]	—	3,000
40 Musiker	—	38,140
2 [illegible] à 480	—	960
1 [illegible]	—	280
1 [illegible]	—	480
1 [illegible]	—	310
1 [illegible]	—	360
1 [illegible]	—	200

Ein [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 400 und [illegible] [illegible] [illegible] nicht mehr als 1200 fl. [illegible] — [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] 1000 fl., [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 3000 — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Oper [illegible] [illegible].

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 45. 10. November 1842.

Mozarts Don Juan,

in seinen dramatischen Bilderreihen analysirt

von

Dr. H. G. Hotho.

(Fortsetzung.)

Vergebens sucht sie ihr Herz in Ruhe zu singen, seufzend hält sie sich selber seinen Betrug vor, und schmerzlich widerstrebt ihr die Begleitung seinem Flattersinn oder ihre ganze Seele, je mehr sie ihrer Liebe widerstrebt, schmachtet in Liebe hin. Lauschend hat sie Leporello erkannt und flüstert seinem Herrn heimlich die lustige Entdeckung zu, nun horcht auch Don Juan auf und bereitet sich zu einem unerhörten Frevel. Noch einmal hebt die Begleitung Elvirens Klagemelodie an, und der unredliche Betrüger, dem jeder Ton der Liebe bis jetzt aus dem eigenen Herzen kam, heuchelt nun zum erstenmale mit spöttischer Rede ihre Sehnsucht nach. Ein Hoffnungsschimmer leuchtet durch Elvirens Brust: es ist der Geliebte, der Gatte selber, der in dem Ton ihrer eigenen Leiden um Verzeihung, um Liebe fleht, und ihre neubeflügelte Hoffnung kämpft nun schwankend mit allen tief gemessensten Schmerzen, deren Wanken und Schwinden Leporello schon mit schadender Freude belacht. Da tritt in keckem Uebergange, als sey das vorige Leben abgeworfen, als solle ein neues Dasein gereinigter Liebe beginnen, Don Juan vor sie hin und schmeichelt und neckt sie nun herab in die lauen Sommerlüfte der Nacht zu Genuß und Wonne — Wehe! diese Sirenentöne erwecken stürmisch ihre kaum entschlummerte Verzweiflung zu verstärkter Gewalt. Drohend ruft sie wilden Schmerzes auf ihn hernieder, kein Glauben sey ihm, dem Verräther, je zu schenken. Er fleht heftiger, leidenschaftlicher regt sie sich selber gegen ihn zu fester Entschließung auf, fordernd will er sie in folgender Wildheit zu sich herabziehen, und kaum vermag Leporello sein Gelächter länger zu bezwingen, wie ahnungsreich es auch durch die Begleitung bei so viel Frevel gleich Strafe verkündenden scharfen Stößen, wenn auch schnell wieder sanftabweichend, durchtönt. Doch auch dieser Sturm streicht vorüber, die erste Melodie der Klage erklingt zum drittenmale, und Elvirens Erinnerung, Liebe, Wehmuth und Sehnsucht zieht nur die neueren bängeren Zweifel in sich hinein, um sie, wenn es noch möglich ist, für alle Zukunft zu bekämpfen, denn immer täuschender schmiegt sich Don Juan begleitend ihren Tönen an, obschon er dazwischen in sich selber hinein verächtlich spottet, während der wackere Leporello erst dann gerade in Elvirens Klage desto treuer einstimmt. Da wiederholt sie sich innerlich in widerstreitendem Schmerz noch einmal der Beiden erstes heimliches Geflüster, Don Juans liebende Versicherung zieht immer zweifelbesiegender durch ihre Seele, seinen stets erneuten Spott vernimmt sie nicht, sie weiß nicht mehr anzuklagen und noch nicht zu vertrauen, und je fester sie sich mit entschlossenem Schmerze fühlen und erheben will, desto gewisser sinken ihre Thränen besiegt zu Liebe und Sehnsucht immer willenloser nieder.

Noch einmal soll die zärtlichste Treue unter den Frauen in ihren schönsten Hoffnungen schonungslos betrogen werden. Sie kommt herab. Leporello statt des Ersehnten gesellt sich zu ihr, und erneuert die Zeichen seiner Reue, zweifelnd auch lehnt sie sich an ihn, sie sucht sein Auge, um in diesen Sternen ihr Schicksal zu lesen — als sie Don Juan plötzlich überfällt und Beide verscheucht.

Erwünschte Einsamkeit. Denn ein Intermezzo lesender Liebe spiegelt er sich in dieser dämmernden Abendstunde nur als die behaglichste Unterhaltung vor. Doch wer sich ihm hingiebt, das ist ihm schon gleichgültiger geworden: sein vorstrebender Sinn fordert zu neuem Reiz, jetzt einen weit anderen Genuß tieferen Frevels als den verführender Liebe.

Leise stimmt er seine Cither und beginnt kunstgeübt ein leichtsinnig hinflatterndes, zum Scherze lächelndes, doch sanggewohnt abschließendes Vorspiel. Sanft wie das verschwiegene Schmeicheln der Nachtluft bittet er nun in den süßesten Tönen seiner einschmeichelndsten Zärtlichkeit, und nur als die Schöne zu zögern scheint, erhöht er die Bitten so viel als nöthig zu eindringlicherem Schmachten. Doch die Erwartete steigt nicht zu ihm hernieder, noch einmal muß er anheben und schließt nun selber erwartungslos.

Aber er soll schlimm überrascht werden. In gedrängtem Haufen schleichen, Masetto an ihrer Spitze, die rachsuchenden Bauern herbei. Hier gilt es Geistesgegenwart und dreiste List, und schnell mit Planen fertig, ergibt sich Don Juan schon im voraus darin, wie er sie lustig zu

fechten und zu prellen gedenkt. Kaum hat er sich als Leporello zu erkennen gegeben, als er schon eilfertig seinen Rock erhellt. Zuerst zerstreut er, mit immer sydonisch lachendem Zwischenspiel, den dichten Haufen, dann lige Erscheinung der Leporello's Liebhaberinnen und Eiferern schickt er ihre drei lose Paare, und regt nun tumultuarisch den Zorn der plumpen Gesellen gegen die Beiden auf, und immer von Neuem, und noch einmal von Anfang, und wieder und wieder prägt er den Hasenköpfen ihre Lection ein, bis er sich endlich Masetto als den Einzigen zurückbehält, um auch diesen nach und nach immer friedlicher und zutraulicher zu machen. Kaum aber ist er mit dem Spaß dieser lustigen Arbeit fertig, so wirft er ihn zu Boden und ist aus seinen Augen.

Da liegt nun der arme, erst betrogene, dann geschlagene Mann, und erhebt eine laut schreiende Wehklage, auf welche noch glücklich genug Zerline eilig herbeiläuft. Unter munteren Scherzen richtet sie ihn auf, und da sie ihn unverletzt sieht, denkt sie nur daran, ihn von seiner Seelenkrankheit, der Eifersucht, zu befreien. Denn ihm allein hat sie jetzt ihre ganze überwallende Liebe zugewendet, und mit diesem reinen Gefühl ist auch die erste Kinderunschuld und natürliche Schalkheit ihrem Herzen zurückgegeben. Liebkosend beginnt die zärtliche Arie seine süße Heilung. Treue Liebe soll den argwöhnischen Mann für alle Schmerzen entschädigen. Doch je mehr sie von schuldloser Liebe singt, desto lebhafter empfindet sie, wie Vieles sie gut zu machen habe, die Erinnerung der Vergangenheit treibt wider ihren Willen das Blut rascher durch ihre Adern, ihre Sehnsucht erwacht, ihr überwallendes Herz strömt all' zurückgepreßten Gefühle aus, — aber sie sind gereinigt, und wenn ein leiser Schmerz unerfüllter Wünsche sie dennoch unbewußt überrascht, so wirft sie sich nur feuriger an die Brust des Erwählten, um mit seinen Leiden sie immer noch die übrigen zu heilen, und beseligend schließt die Begleitung mit den ersten innigen traulich schmerzenden Worten ihrer Liebe, welche von nun an der Grundklang ihrer Treue bleiben wird.

* * *

Jetzt verwandelt sich der Schauplatz, ein düsterer offener Park, von keinem Strahl des Mondes erhellt, stimmt durch seine traurige Ruhe schon zu trüber Schwermuth. Elvira tritt in dem Abenddunkel kaum sichtbar auf, doch nur zu bald machen sie die Schmerzenstöne kenntlich, mit welchen sie vergebens dem kaum gefundenen Gatten mit dem Phantom ihres entschwundenen Glückes nachstrebt. Ihn jetzt noch einmal verlieren zu müssen, dieser härteste Schlag des Geschicks würde den innersten Kern ihres Lebens treffen. Ihre Einsamkeit kam ihr noch nie so gränzenlos einst vor. Ihr Geist bebt, ein kalter Schauer rieselt langsam durch ihre Glieder, und gleich als wenn die Hand des Todes sie erfaßte, steht ihr Herz stille und bewegt sich dann nur wieder zu bang melodischer Klage. Kaum ist sie verschwunden, so tappt auch Leporello schon ängstlich herbei, bald ärgerlich, bald über sich selber lachend sucht er den Ausgang. Glücklich hat er ihn endlich gefunden, und nun denkt seine eilige Weisheit nur noch auf Flucht und Sicherheit — Aber welch verhängnißvoll unerwarteter Uebergang aus dieser lustigen Musik zum feierlichsten Leiden! Durch meine Gemach erhebt sich Ottavio seine Donna Anna herein. Zärtlicher noch als bisher sucht jener ihren eigenen hoffnungslosen Traum sie zu beruhigen, indem er der Geliebten mit hinschleichendem Troste zuspricht, der liebende Schatten des Vaters hält er ihr vor, sendet der Ehre ihrer Thränen, und wirklich ist es, als gehe der heilige Schatten selbst trostverkündigend durch diese schmerzlösenden, herzlichen Klänge hin. Doch Anna weiß von keinem andern Troste mehr, als von dem bitteren Glück vergeblicher Thränen, sie ..., immer tiefer vergräbt sie sich in ihren Schmerz, und steigt sie auch aus diesem Grabe mit aufschwebendem Auge empor, so ist es nur, um über ihr ganzes Leben wie über ein weites Grab all ihrer Wünsche, all ihrer Entschlüsse in namenloser Schwermuth hinzublicken — Nun bebt es wieder in banger Sehnsucht durch die Lüfte. Elvira kehrt zurück und sucht den, der ihr immerdar verloren ist, besorgter sich ihr zu entziehen schleicht auch Leporello wieder durch den Saal, mit wachsendem Eifer drängen Beide vorwärts, aber erschreckt prallt Leporello zurück. Im hellen Fackelschein treten ihm Masetto und Zerlina drohend entgegen, Donna Anna mit Ottavio eilen herzu und ihr gemeinsamer Ruf verkündet ihm wiederholt den Tod. Da zittert noch einmal seine schwankende Klage auf. Elvira drängt sich zu dem Bedrohten hin, auch den früheren Freunden kann sie nicht mehr wie sonst zur Seite stehen! Den sie kurz vorher noch selber verfolgte, für den bittet sie jetzt mit tausend Schmerzen. Die alten Kampfgenossen können ihren Augen kaum trauen: es ist Elvira, ist es wirklich Elvira? fragen sie erschreckt durcheinander und zusammen. Doch schnell entschlossen rufen sie einstimmig ihren Bitten ein hartversagendes wiederholtes „Nein" zu. Don Juans Tod ist gewiß. Inniger fleht sie um Erbarmung — vergebend — sie läßt nicht ab — umsonst — dasselbe strenge Nein schreckt sie zurück. Der Urtheilsspruch ist unwiderruflich. Doch zwischen Furcht und Lachen wirft sich der verzagte Don Juan jammernd den unerbittlichen Richtern zu Füßen und bittet mit fürchterlichem Schluchzen um sein armseliges Leben. Götter! Leporello! — In der That, er ist es. Staunen, Beschämung und Schmerz drängt sich in diesem Momente zusammen und überfällt sie dann wechselnd. — Jetzt aber führen alle zu heftigem Drohen auf, das Allegro beginnt wie im Sturm mit raschrollenden Schlägen, und als ob ihn die Wogenbrandung dieser neuen Wuth schon wirklich hin und her würfe, wird Leporello zu rastloser Angst mit fortgeschleudert. Und seine Furcht ist nicht grundlos, denn auch Ihn hat die ganze Leidenschaft der Rache ergriffen, so daß er in immer besorglicherem Maß für sein Leben zittern darf. Aber keinen ärgeren Feind haben die Verbündeten mehr zu bekämpfen, diese höchste Gunst hat ihnen das Schicksal nicht gegönnt, zum zweitenmale ist Don Juan der Strafe entronnen, und sie haben jetzt nur mit dem innern Feinde ihrer eigenen Täuschung und dem Sturm ihrer eigenen Empfindungen zu kämpfen. Da wird denn Leporello erst athemlos, dann wonnetrunkene Beweglichkeit, die fast zur Todesangst steigt, als sähe ihn schon das Messer

an der Reihe, lächerlich und unruhig. Dann ruhig stehen sein im Schmerz ihrer gleichen Betrachtungen, ihrer tiefsten innern Erschütterung da, deren Pausen fast durchgängig die grauenvolle Furchtsamkeit des Gepeinigten ausfüllt, und wenn sie bisher in denselben Sätzen, den ähnlichen Lauten und dunkeln Ahnungen zusammentraten, so beginnen sie jetzt in ihren Bitten und unentschlossenen Ueberlegungen sich zu vereinzeln, denn nach Leporello sich anschließt, doch schnell in die frühere Bedrängniß wieder zurückfällt, als seine Feinde sich zu den frühern Empfindungen wieder vereinigen.

Dennoch vermögen sie zu keiner Beruhigung, zu keinem Ziele zu gelangen, die Entrüstung über die begangenen Frevel, über die Straflosigkeit des Verbrechers, die Klage verfehlter Wünsche, faßt in Jedes Brust tiefere Wurzel und treibt bald ihre Empfindungen gesondert immer schmerzensreicher durcheinander, bald stehen sie bestürzt in gleicher Erschütterung da. Und ob auch der innere Kampf ihrer Zweifel, ihr inneres Staunen einer hoffnungslosen Zukunft, wie im Tumult die Leidenschaft des äußeren Streites immer gewaltiger anwächst, so scheint doch jeder Ausweg aus diesem düstern Irrgewinde versperrt. Aber wie ihre Verfolgung ist auch ihr Wehren und Sinnen erfolglos, und wenn auch mit bitterer Empfindung müssen sich alle dennoch dem Rathschluß der höheren Macht, welche über sie waltet, gleichmäßig fügen. —

So paßt sich denn, als sie kaum geendet, Leporello gleich den ersten günstigen Augenblick ab, um den Hals geschickt aus der Schlinge zu ziehen. Unterthänig beginnt er seine Bitte, schelmisch noch ganz verzagt steht er, so viel er nur vermag, und indem er abwechselnd Anna und Ottavio's edles Recht zur Bestrafung eingesteht, räumt er nur um so bewältigender ihr Erbarmen in Anspruch. Hart und fest sodann schildert er Don Juan's Willen, dem er habe gehorchen müssen, und könnte man ihm glauben, so schaudert er selber wirklich vor der That, die er vollbracht hat. Jetzt aber fühlt er ihm schon wieder der schlaue Schalk im Nacken, dessen Laune die Beziehung im Voraus anmeldet; denn gegen Elviren gewendet, sucht der arge Spötter ihr Mitleid rege zu machen, und sie die ... hat ihm Don Juan's Trug und Härte bezeugen, groß und ängstlich kehrt er sich darauf zu Masetto, um auch diesen Beschuldigung von sich abzuweisen. Wie hätte er diesen haben mißhandeln können, sind ihm die frohen Stunden doch in so holdem Liebestaumeln mit Elviren hingeflossen, daß er sich noch jetzt bei der Nacherinnerung behaglich durchströmt fühlt. Und nun endlich hofft er alle wechselnd zu zerstreuen und zu verwirren und kaum meint er, wie herrlich ihm sein Plan beim selbst begleitenden Fortissimo gelingt, so schleicht er nickend ihrer Aufmerksamkeit mehr und mehr entgegen, und sachte, sachte davonschleichend ist er plötzlich entwischt.

Was könnte es ihr ... helfen, da den eigentlichen Verbrecher zu ergreifen unmöglich war. Dennoch läßt Don Ottavio den Muth noch nicht sinken, ja als es zum Handeln bereits zu spät wird, thut sich in wohlgemeinter Absicht seine Tapferkeit erst recht redselig glänzend hervor. Mit der ausdrucksvollsten innigsten Zärtlichkeit ersucht er die Freunde, der geliebten Anna Trost und Beistand zu leihen. Mehrere als es Anna selber vermöchte spricht er umfassend von ihrem Schmerz, und fast würden, wenn er sich mit Zeit und Ort nur irgend verträgt, seine Thränen über ihr trauriges Schicksal reichlicher als die übrigen fließen, und dennoch weilt in seinen Klängen eine Ruhe des Trostes, wie nur die ernste Besonnenheit eines reinen Gemüthes sie erreichen kann. Männlich nimmt er sich dann zu festem Entschlusse mit erhöhter Leidenschaft zusammen, er allein will entschlossen den Mörder suchen, finden und strafen, und vor der Gefahr des verzweifelten Kampfes zagt sein edles Herz nicht. Schildert ihm doch das beseligende Wiedersehen, dessen Vorgenuß ihn schon erhebt und stählt, so daß er dem schönen Augenblicke mit seinem Glücke entgegen eilt und sein Glück sich stille ausmalt. Aber auch dieses Bild zieht ihn allmählig mit sanften Uebergängen wieder in die erste dringende Forderung herein, die er vollständig wiederholt. Aber zum zweitenmale durchglüht ihn nach ... erhöhter Muth, und ohne Wanken blickt er jeder Gefahr mit langausdauerndem Entschluß furchtlos ins Auge. Schon kämpft er sie in seiner Vorstellung durch, und leidenschaftlicher wird er von dem Gedanken fortgerissen, nur als Sieger sich Anna wieder sehn. Kaum jedoch hat er geendigt, als die Begleitung sogleich wieder in die erste Melodie seiner sanften Trauer zurückführt, um fort mit seiner Tapferkeit, mit seiner treuen zärtlichen Liebe, wie er sie begann, zu schließen. —

Und diese Töne behalten Recht. Denn schon drehen die Schatten der Nacht ein entscheidendes Todesurtheil um Don Juan's Frevel zusammen, schon ist die Schicksalsstunde dem Ende ..., schon steigt er fast wie Sterne sich zu Rest und leuchtet weißglühend durch das Dunkel, den Mörder noch einmal zu warnen. Verlacht Don Juan auch diese letzte Mahnung, dann kann ihn kein irdischer Arm mehr weder retten noch bestrafen.

* * *

Das Wunder des Zufalls führt ihn auf seiner Flucht zu dem Garten des Comthurs. Welch süße, sternenhelle Sommernacht! Wie Mädchen seiner Kinderträume wachen aus ihrem jungen Schlummer wieder auf, aber Muth und Uebermuth des Daseyns sprudelt und springt laufenden ... durch alle seine Adern, er wünscht sich das Aergste herbei, um dem Aergsten lachenden Trotz zu bieten. An neuen Gefahren soll es ihm auch diesmal nicht fehlen. Schon hört er aus der Ferne her Leporello ... herbeikommen. Welch lustiges Wiedersehen! Wie überbietet sich wechselweise die Erzählung schelmischer Abenteuer! Alles ist in bestem Zuge und diese Glücksnacht scheint Stunden herauszuführen, die noch kein Sterblicher je genossen hat. Dann berichtet nun Leporello, wie vollständig Elviren betrogen, Ottavio und Anna geäfft, Zerline gerettet, Masetto geprellt, wie aller Welt um ihnen gewesen sey, und Don Juan sich die ausgesuchtesten Reize ... habe. Bei der Nacht der Todten allein genau dem furchtbaren Donner. Doch bei dieser nächtigen Angst bricht erst die volle Macht spöttischer Verachtung in Don Juan's Auge ... auf. Alle in seiner ...

Stunde im Leben versucht er auch im Grabe noch den grauhaarigen tollkühnen Alten, und hofft nur auf den einzigen Genuß, seines bleichen Schattens wie seiner gefernwonzigen Tochter noch einmal zu spotten.

Da rauscht es schaurig durch Wipfel und Gezweig ein leises Schwirren zittert unbestimmt durch die Nacht, und hoch von dem Marmorroße herab erklingt es laut wie die ernste Stimme des Grabes selber, wenn sie verkündigt, die Reihen der Sünde wären überreif und sie niederzumähen der Schnitter bereit: kein Zornesruf irdischer Leidenschaft, ein Athemzug stiller Ruhe, ein Frieden der Geschiedenen zieht durch diese Mahnung hin, und neuanhebend dringen ihre Töne ins bewegte Herz des Frevlers, um ihn von der höchsten letzten Vermessenheit zurückzuschrecken. (Schluß folgt.)

Correspondenz.

Stuttgart am 24. October 1842.

Mehrere Gäste von Namen, welche zu gleicher Zeit hier eintrafen, haben ein außergewöhnliches Leben in den Anfang unserer Wintersaison gebracht. Zunächst erschien die Sängerin Pauline Marx von Dresden, um in einem Cyklus von Gastvorstellungen in der Königlichen Oper aufzutreten, dann traf die englische Sängerin Madame Anna Bishop in Begleitung des als Harfenspieler und als Componist rühmlichst bekannten „Ritter" Bochsa ein, und heute Abend sollen wir im Königlichen Schauspielhause während eines Zwischenaktes den Pianisten Gerlandi aus Rom hören. Den Tagblättern gibt dieses Zusammentreffen von Kunst-Celebritäten viel zu reden, und welches von ihnen man zur Hand nehmen, es strotzt von Lärm- und Nothschüssen gegen die Tische des Publikums gerichtet. Sonderbar aber, daß die Vorliebe dieser sich nach einem allgemeinen Zugstücke dahin gewendet, wo der geschäftige Kiel am wenigsten dafür gethan, und daß der Sieg denjenigen geblieben, für welche die Posaune der Tagespresse am wenigsten in die Schranken rief, ja fast ganz stumm geblieben ist. Ich sage „sonderbar", und doch bezeigt sich das Verhältniß auf keinen andern als ganz natürlichen Gründen. Chevalier Bochsa und Madame Bishop führen in der Eigenschaft eines „Sekretärs" den Frankfurter „Flaker" Herrn „Literaten" Dr. Zirndorfer mit sich, und ihm kam Tage früheren Eintreffens dieses „bekannten und berühmten Schriftstellers", wie unsere Tagszeitungen ihn nennen oder nennen müssen, reichlich hin, die Aufmerksamkeit des Publikums in einem Grade für sie in Anspruch zu nehmen, der fast lästig und etwas unbeholfen zudringlich zu werden drohte, doch der seinen Zweck in so fern nicht verfehlte, als eine alte Regel williger Gewährung gebietet, wo der Glaube auf der Folter des Zweifels gespannt wäre. Mlle. Marx dagegen kam anspruchslos zu uns, wie ihr ganzes Wesen ist, bescheiden und schüchtern fast, mit einem Bewußtseyn des guten Willens, das stets aber zugleich eine Art Besorgniß mit sich führt, welche das Magnetische großer eitler Versprechungen fürchtet, wie ein Kind das Feuer, und traf sich unser Publikum recht, so legte sie damit noch von vorne herein schon den besten Credsbrief in seine Hand. Ich kannte die Künstlerin aus früheren Zeiten, und mir war daher nicht bange, doch zog die Presse eine verdrießliche Miene, wie wenn dem Lüsternen ein Brocken verweigert wird. Sie trat zuerst als Nachtwandlerin auf. Das Haus war ziemlich besetzt und gespannt harrte man ihres Erscheinens. Mein Logennachbar, ein gutgebildeter Musikfreund, sah mich mit Augen an, als die ersten Töne an sein Ohr schlugen, in welchen der Blinde hätte die Ueberraschung und der Betroffenheit unterscheiden müssen, und dieses Gefühl war wohl das des gesammten Hauses. Man fragte sich und mochte es sich kaum gestehen anfangs, daß noch etwas Anderes, als blos Stimme und Schule in diesem Gesange sey, nämlich Musik, weibliche Musik des göttlichsten weil des natürlichsten aller künstlerischen Organe, indessen wußte man sich der zweiten Seite schon klarer mit sich werden, der Ueberraschung folgte das Bewußtseyn, und mit diesem der Enthusiasmus, der im Jubelruf sich Luft machte. Die Künstlerin ward nach jedem Akt und Schlusse gerufen, ein hier seltenes Zeichen der Huldigung, das — so weit ich erinnere — nur der Lager und auch dieser nur in der einen Rolle des Liebestranks zu Theil wurde. In der zweiten und dritten Rolle der Ribera und Isabella wiederholten sich vor dem bis zum ungleich zahlreicher noch versammelten Publikum diese Scenen, und hatte die Künstlerin eine Entfaltung der ganzen Kraft ihres Talents und ihrer eminenten Durchbildung aufgespart gleichsam bis zur Norma, so hatte in dieser Rolle auch der begeisterte Beifall seinen nur möglich höchsten Grad erstiegen. Nie habe ich unser (indeß mit Unrecht) im Rufe der Kälte stehendes Publikum so anhaltend aufgeregt gesehen, als bei dem Auftreten der Marx, aber seit lange durfte ihm auch kein so hinreißender Anlaß dazu geboten worden seyn. Ich gebe zu, was Einige der Künstlerin vorwerfen wollen, daß mehrere Töne ihrer höchsten Skala so zu sagen etwas schärfer klingen, indeß kann niemals die Vollendung im Ganzen sich dadurch mindern, daß im Einzelnen das Einzelnste an irgend einem Mangel leidet. Zudem erscheint sich gehört dieser scheinbar schärfere Klang so sehr und wesentlich zur Gesammtheit des schönen Bildes wie das Naß der Polirer zur ergänzenden Arbeit. Dramatisch durch und durch und in jeder Sphäre ist der Marx Gesang zugleich ein solch vollendet musikalischer, daß man nicht weiß, wo sich am sichersten das Interesse an ihre Leistung fesseln möchte. Warum ein Heiligen kann ich hier das Haus verlassen, und wenn ich im Geiste noch bedenke sich noch lange das Ungemeine dieser Virtuosität, die sich nicht etwa auf bloße Zufälligkeiten einer mächtigen ungeheuern Mechanik, sondern sichtbarlich auf eine Ueberlegung stützt, welche nur bei der gründlichsten musikalischen Durchbildung möglich und solche Totalität der Wirkung — wenn ich — ist nicht dem Talente blos, nicht der Schule allein, sondern dem gebildeten Geist nur möglich. Mögen die Einen oder die Andern die junge Künstlerin [illegible]

fen in dem einen oder andern Einzelnen, hier im Dramatischen, dort im Musikalischen, in der Gesammtheit ihrer künstlerischen Erscheinung wüßte ich keiner der jetzigen teutschen Sängerinnen einen Vorrang vor ihr zugestehen, und wo sie jetzt als eine Sonderheit ohne Gleichen dastehen dürfte, ist — in dem heiligen, glühendsten Eifer für ihre Bestimmung und in der doch liebenswürdigsten Bescheidenheit, die ihr eine Achtung vor jedem andern Talent zugleich einflößt, wie ich sie noch an sehr wenigen andern und selbst minder begabten Künstlern wahrgenommen. Ihre innige Liebe zu ihrem Berufe scheint auch nicht etwa blos den Richtung zu haben, welche ihr die [illegible] und begeisterte Erfüllung desselben mit zumal um der mancherlei augenblicklichen Vortheile an Beifall oder Lohn willen werth macht, sondern auch die, wo sie sich gestaltet zu einer rein künstlerischen und wo sie sich zuerst gewissermaßen mit demjenigen künstlerischen Schön, welche das wahrhaft Schöne nicht zu opfern vermag einem blos sinnlichen Reize, und die überhaupt in der Erfüllung seines Berufs etwas Mühe noch erblickt denn blos das Mittel in dieser Welt ein bequemes und vielbegafftes Leben zu führen. In der Rolle der Nachtwandlerin z. B. entfaltete die Moir einen Pomp von Fiorituren, wie ihn der üppigste italienische Notenschreiber kaum glänzender in seine Partitur bringt, und manch verständige Stimme meint auch schon, sie hätte in dieser Beziehung in Hinsicht auf die dem fremden und übergroßen Kunst-Sänger zustehende Freiheit der Verzierung beinahe zu viel gethan, indessen was ist diese Rolle im Grunde anders, denn nur ein Concertstück inmitten der Coulissen? — Mir wenigstens scheint die ganze Oper nur darauf angelegt und den Zweck zu haben, einem Tenor und Sopran Gelegenheit zu geben, den ganzen Schatz während angelernter mechanischer Fertigkeiten einmal vor dem Publikum [illegible] entkommen zu können, daß sich diese [illegible] als eigentlicher Absicht nicht klar bewußt wird, denn um einen [illegible] dramatischen Effekt zu erzielen — meine ich — müßten wenigstens die Charaktere der Oper etwas weniger vergriffen und entstellt seyn, und um vorzugsweise musikalisch zu wirken, müßte die Oper auch eine wahrhaft [illegible] Musik enthalten. So aber, wie sie ist, ist sie meiner Ansicht nach nichts Anderes, als wofür ich sie so eben erkläre, und ist sie dieses und nichts Anderes — nun so hat die Künstlerin auch recht, welche aus der Bestimmung der ganzen Oper machen Alles, was an ihr, d. h. als Kunstsängerin ist, zumal in der [illegible] macht und daraus [illegible] und mit [illegible] und jedem Schlummer und Wiederkehr, welcher und welches die romantische Zuthat der Scene gestattet. Daß dieses bei der Mannigfaltigkeit der Stimmschattirungen, welche die Rolle an und für sich schon gebietet, nicht wenig ist, bedarf meiner Ausführung nicht mehr, und schweife ich überhaupt auch nicht zu sehr von meiner Hauptsache ab. In der Rolle der Nachtwandlerin — sagte ich — schien allerdings die Künstlerin fast etwas zu viel in Bezug auf bloße Virtuosität zu thun, doch durfte sie es hier thun, so folgt daraus noch keineswegs ein Zweifel oder Vorwurf an die ethischen Natur ihrer künstlerischen Bildung. Welche

Andere und wie anders war und erschien sie in Marschners „Templer“ — Mein Ohr hörte keine Note angenommene Zuthat, als ob sie sich fürchtete fast, mit ungeweihtem Finger das Bild zu berühren, als ob — ganz Rebecca, doch nur in tiefe Ehrfurcht sie beseelte vor dem Schöpfer und dem Werke, wollte hier nur die Künstlerin erscheinen, und glaube ich, daß eben dieser Zug ihres Charakters (als Künstlerin), in welchem ich mich nicht getäuscht zu haben fürchte, — daß eben dieser Zug zuerst es war, der mich mit einer Art Vorliebe für die Moir erfüllte, der sie mir ganz werth machte. Wer so in jedem Augenblick sich seiner Aufgabe bewußt ist und niemals der bloßen Kraft zu Gefallen, von welcher er ebenfalls eine klare, deutliche Erinnerung nachzuweisen in sich tragen muß, auch nur einen Schritt weit von der Lösung abweichen mag, der muß wahrlich nicht sich in der Kunst, wie es in der Regel bei den Künstlern und zumal bei den dramatischen Sängern der Fall ist, sondern lediglich die Kunst in sich wissen, und der muß überhaupt eine höhere, denn blos gewöhnliche Kunstbildung, sey es nun auch, daß dieselbe blos bis zur dunkeln Ahnung reicht oder in Nichts besteht denn in einem angebornen und durch Uebung geläuterten geistigen Hellblicke, durchlaufen. Diese, ob nun mehr auf Naturanlage oder mehr auf Erziehung und Studium beruhende, Durchbildung ist es auch, welche — die Künstlerin als dramatische Darstellerin insbesondere angeschaut — derselbe gegen ein sogenanntes Vergreifen der Rolle von vorn herein [illegible] schon schützt, und muß allerdings zugegeben werden, daß sie ihre Charaktere nicht, wie z. B. die Schröder, aus dem Urborn des Ideals erfaßt, so weiß ich doch nicht, ob ja nicht eben dadurch, daß sie die Grenzen ihrer sowohl dynamischen als mathematischen Bewegungen weniger den Gränzen der Wirklichkeit entrückt, um sie [illegible] in das Reich der idealen Schöne hinüberspielen zu lassen, — ob sie nicht eben dadurch, durch [illegible] Ausdruck ihrer künstlerischen Individualität auf dem Boden allgemeiner Wirklichkeit, sich auch eines allgemeineren Eindrucks gewiß halten darf. Welche Rolle sie spielt, in welcher Situation wir sie begegnen — die Moir erscheint überall und in jedem Augenblick als ein rein weibliches Wesen, und trägt diese Natürlichkeit ihres Bildes an sich selbst schon die Bedingung einer allgemeinen Verständlichkeit in sich, so muß mit dieser nothwendig auch die Wirkung eine allgemeinere seyn. Daraus ergiebt sich zugleich [illegible] ihrer dramatischen Wirksamkeit, und trifft sie — um einen Vergleich anzustellen — in derselben am nächsten mit der Heinefetter zusammen, so trennen sich Beide wieder nach der Seite, wo wir sie anschauen blos als musikalische Künstlerinnen, als Sängerinnen. Hier nämlich muß ich meinem Dafürhalten unbedingt die Hasselt einen schöneren Stoff, die Moir aber eine kunstreichere Verarbeitung desselben in die Schale. Der Moir Stimme hat einen Umfang von g bis dreigestrichen d, in diesem Tonkreise wenigstens hörte ich von ihr in einer Privatgesellschaft die von Berne für die Malibran componirte Arie „Ob dolce in canto“ [illegible] gen, dabei ist ihre Kehlfertigkeit die ausgebildetste, [illegible] für jede Art von Ton-Figur und Ton-Nuancirung vollendete, und mit einer Kraft und Fülle des Klanges, mit sie

wie noch selten vorgekommen, verbindet sie eine Ausgleichung der beiden Register, daß schwer sich die Gränzen derselben genau bestimmen lassen. Die Höhe — — wie sie mir erschienen, steht sie in allem dem der Mara nach, doch ist dagegen ihr Ton für sich so zu sagen bestimmter gemessen und deshalb ein lieblicherer, wohllautenderer, namentlich in der höheren Skala, wo ihr Klang ein wunderherrlicher genannt werden muß. Ich komme damit zurück auf das, was ich vorhin schon sagte, daß im Einzelnen hier im Dramatischen doch im Musikalischen, die Mara wohl noch übertroffen werden konnte, und habe, füge ich die Catalani und Pohlhorsky hinzu, die Künstlerinnen zugleich genannt, welche allein nach meinem Dafürhalten als Rivalinnen ihr in dieser Beziehung zu gelten vermögen; jedoch im Ganzen, als musikalisch-dramatische Künstlerin überhaupt, bleibt sie, der Mara dem Alter zu Folge nur ebenfalls, wofür ich sie vorhin bereits erklärt. Nie wird sie eigentlich hinreißen, aber dafür auch niemals kalt lassen, nie wird sie momentan entzücken, aber dafür stets erfreuen, sie wird niemals eigentlich begeistern, weil sie niemals das männlich Erhabene mit der weiblichen Grazie vereinen können wird, aber zauberisch wiegen in einem wonnevollen Reiz wird sie dagegen jederzeit unser Herz und unsern Sinn, weil sie stets in dieser rein weiblichen Grenze das Ebenmaß ihrer künstlerischen Mittel bewegt; und wird sie daher denn endlich auch niemals eigentlich künstlerisch erheben, so wird sie stets und in jedem Augenblicke doch entzücken.

Chevalier Bochsa und Madame Bishop traten an einem sogenannten dramatischen Concerte auf, d. h. letztere ließ sich in einer Reihe einzelner Opernscenen hören, und sie zugleich als Actrice erschauen, und zwischen welchen Erstere einige Piecen auf der Harfe vortrug. Man muß zugestehen, daß savoir chanter — wie die Franzosen sagen — besitzt die Künstlerin im höchsten ausgebildetsten Grade. Alles ist an ihr elegant, lieblich, zierlich, ja allerliebst Ton und Vortrag, doch nach einem eigentlichen dramatischen Pulsschlage suchen wir vergebens. Daher, meine ich, könnten sie sich der Mühen und Umstände scenischer Anordnungen auch überheben, und vielmehr im Conzertgewande sich dem Publikum vorstellen, ohne zu verlieren, denn Concertsängerin, [illegible] Sängerin per la camera ist sie in ausgebildetster Bedeutung, und das Interesse, das sich an sie knüpft ist ausschließlich musikalisches. Großer Wohllaut und eine glockenhelle Reinheit zeichnen ihre Stimme aus, und fehlt es ihr auch nicht an Umfang, so ist außerdem ihre Fertigkeit bedeutend. Die kleinste, wie jede große Figur macht sie richtig und voll, und die Art und Weise, wie sie Alles vorträgt, bekundet den zarten gebildeten Geschmack. Aber was sie nicht weiß, das ist eben das, was sie nicht hat. Warm machen im Herzen, ergreifen — kann sie nicht, dazu fehlt ihr das dramatische Element der Stimme; nur regen kann sie lieblich anregen, doch dies auch im höchsten Maaße. Daher war denn auch der Beifall, den sie aus Sitzen des Publikums erhielt, ein eben so lauter als gerechter, und auch der Anlaß zu einem zweiten Concerte, den das Publikum zugleich bereit gab, wohl mehr auf Rechnung des Herrn Bochsa geschrieben werden müssen, der in Wahrheit Außerordentliches in der Kunst des Harfenspiels leistete, und überhaupt für einen großen Künstler gelten muß. Am meisten bewundere ich ihn in der freien Fantasie. Hier dürfte er auf der Harfe seyn, was Hummel einst auf dem Claviere war. Von Geburt ist Bochsa bekanntlich ein Franzose, aber er ward groß inmitten der französischen und italienischen Kunst, nichts destoweniger hat er als Componist sich einen gewissen Ernst bewahrt, der ihn frei hält von den italienischen Tändeleien. Sein Satz ist rein, hat gute Form, ist durchdacht, und seine Instrumentation muß durchschnittlich vortrefflich genannt werden.

Den Flötisten Breitlandt, der heute Abend sich im Theater hören lassen wird, hatte ich ebenfalls Gelegenheit bereits in Privatcirkeln zu hören. Er hat einen lieblichen, reinen, schönen Ton, viele Fertigkeit und auch eine große Doppelzunge, doch durch das Ganze seines Vortrags blickt noch gar gar zu große Jugendlichkeit, und ich kann mir nicht denken, daß dieselbe ihn so bald verlassen wird.

Die Winterabonnements-Concerte unserer Königl. Hofcapelle beginnen in nächster Woche. Eine hiesige politische Zeitung brachte für deren Anfang folgendes wohlgemeintes Memoria, dessen Inhalt theilweise auch wohl anderwärts Anwendung finden dürfte: „It optimum est, quod id valuisse melius. In einer Zeit, wo die Menschen von so verschiedenen ernsten Interessen bewegt werden, scheint es fast wunderbar, daß nicht auch in das Gebiet der Tonkunst ein ernsterer Geist eindringt und den Einwirkungen der Alles verflachenden Modernität entgegentritt. Die Musik ist es vorzüglich, die gegenwärtig im Gepräge angenommen, daß wenigstens Jeder unterhaltend und unterhaltlich seyn muß, die nicht blos leeren Ohrenkitzel oder Alltägliches aus der hohen Musik erwarten. Wir haschen gewöhnlich nur nach Neuem, das oft eben so rasch vergessen als angehört wird. Warum wenden wir uns nicht rückwärts zu den unsterblichen Werken älterer Musik, die Geist und Sinn wahrer Schönheit öffnen und Künstlern und Zuhörern erst das rechte Verständniß offenbaren? Sind auch manche der älteren Opern nicht zur Aufführung geeignet, sowohl aus Mangel an Gesangsmitteln, als wegen Geschmacks-Verschiedenheit des Publikums, so bieten doch die Abonnements-Concerte einen geeigneten Ausweg dafür dar. Diese, wenn gleich letzten Winter fast kümmerlich ausgestattet, fanden rege Theilnahme und verdienten deshalb größere Sorgfalt in der Auswahl ihrer musikalischen Leistungen. Wie dankbar wären Manche für Sacchini's und Gluck'schen und andern trefflichen Opern des vergangenen Jahrhunderts, die gänzlich vom Repertorium verschwunden sind, wo die neue französische und italienische Musik fast ausschließlich herrscht, und nur selten wie ein einzelner Lichtpunkt ein Mozart'sches oder Beethoven'sches Meisterwerk auftaucht. Es ist wahrhaft Schade, wenn die ausgezeichneten Mittel der Kön. Hofcapelle an so Geringes, wie endlose Variationen eines unbedeutenden Themas oder an längst Bekanntes, von fremden Virtuosen früher Vorgetragenes verzplittert werden, während sich ihre Mitglieder in der klassischen Musik

durch Eigenthümlichkeit und Tiefe der Auffassung sich recht als wahren Künstler zeigen könnten. Die Aufführung von Marcello's Psalmen, ein schönes Beginnen auf dem Wege des Rechten und Wahren, läßt nur Erfreuliches hoffen. Nur selten wird für solche Produktionen eine Stimme geeigneter seyn, als der edle, tief zum Gemüth dringende, Sopran der Fr. v. K. Ihr reiht sich Fr. H. würdig an, die die Töne wie durchsichtige Perlen frisch und klar vom Munde quellen. In den geistlichen Compositionen der älteren Italiener, wie der Deutschen Händel, Seb. Bach, Graun und wie die Heroen der Tonkunst alle folgen, liegt so viel des Schönen und Herrlichen verborgen, daß an Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks erreicht, was dem gesteigerten großen Aufwand von Instrumentation und technischer Fertigkeit durchaus nicht gelingen will, nämlich die Menschenbrust zu rühren und sie der gewöhnlichen Welt mit ihren Mühen und Sorgen weit zu entrücken. Möchten diese wohlgemeinten Wünsche, denen im Stillen wohl mancher Concertbesucher beistimmt, eine günstige Aufnahme finden, und die reichhaltigeren, wenn auch nicht ausgedehnteren Produktionen Ersatz geben für so Manches, was die Leistungen der Oper dem ernsteren Geschmack voreuthalten! — In der Oper von den wahren Neuigkeiten entfernt. Neben der kürzlich mit so außerordentlich glänzendem Erfolge aufgeführten „Hugenotten" von Meyerbeer demnächst mehr Ansicht.

B.

Feuilleton.

Kleine Zeitung

Leipzig am 20. October. Von Mendelssohn heißt es jetzt ganz bestimmt, daß er wieder [illegible] und am Schlusse dieses Jahres [illegible] und die Direktion der Concerte im Gewandhaus übernehmen werde. Vorzüglich soll er in der in seinen Wünschen bestärkt und als Beweggrund dazu den Umstand angeführt haben, „daß er für seinen großen Beifall zu wenig zu thun habe.“ Das Angel wieder einmal eben so schön als möglich, und [illegible] unsern Intendanten einen schönen Stoß zu Betrachtungen geben. Mit Mendelssohn's Rückkehr sähen wir demnach die Zeit von Mozart und Weber seines neuen Direktor-Amtes in Berlin zusammentreffen? —

Copenhagen am 12 October. Am 8. d. starb unser verdienstvoll Professor C. E. F. Weyse in einem Alter von 70 Jahren. Seine durchaus national [illegible] Opern und Kirchenmusiken sind und bleiben [illegible] trefflich, [illegible] Romanzen, und dem Auslande werden als solche hauptsächlich seine erst kürzlich noch herausgegebenen Melodien zu altnordischen Liedern bekannt seyn. (Näheres über Weyse in Schilling's „Universallexicon der Tonkunst“.)

Berlin am 24. October. Nach einer amtlichen Bekanntmachung hat sich der König durch die Wahrnehmung, daß bei den zu milden Zwecken stattgefundenen Musik-Aufführungen in Kirchen zuweilen Stücke gewählt worden sind, welche sich ihrem Inhalte nach für den, dem Gottesdienst geweihten Ort nicht eignen, zu der Bestimmung veranlaßt gefunden, daß Jeder, welcher Kirchen zu musikalischen Zwecken benutzen will, gehalten seyn soll, zuvor die Bescheinigung des betreffenden Pfarrers beizubringen, daß der Text der aufzuführenden Musikstücke nichts für die Kirche Anstößiges enthalte.

Paris am 18. October. Von Adam, dem Componisten des Postillons von Lonjumeau, des Brauers von Preston u. A. wird eine neue Oper „Der König von Yvetot“ mit Erfolg gegeben werden.

Frankfurt am 25. October. Am 8. d. brachte endlich unser Theater [illegible] „Catharina Cornaro“ in Scene. Ich theile Ihnen mit, was die Didaskalia in ihrer gestrigen Nummer von Oper schreibt und sie in dieser Beziehung Recht hat. Es lautet: „Am 23. d. M. wurde die vielbesprochene Oper „Catharina Cornaro“ zum Erstenmale gegeben. Der Componist, Capellmeister F. Lachner hat sich der Ehrenliebe deutscher Dichter wenig versichert, an den französischen St. Georges gewendet und das dieser [illegible] schon sehr beliebten Operntext erkauft. Sollte aber wirklich in unserem lieben Vaterlande Mangel im Stande gewesen seyn, um billigeren Preis etwas viel Besseres zu liefern? Was bietet dieser französische Text anders, als die ganz gewöhnlichen, in ein paar Dutzend Opern bereits dagewesenen und vielfältig abgenutzten Motive: Entsagung und Eifersucht? Und andererseits, wie die gewöhnlichen Verschwörungen und Verrather! Die Wahl des Stoffes, eines der unbefangensten Momente aus der Geschichte der Insel Cypern, war eine glückliche, aber wie wenig gelöst ist die Aufgabe! Abgerechnet Liebesjammer, bei Alle, die mit Ohnmachten schließen und ein zweiter, der mit dem langsamen Absterben eines Angeklagten endet [illegible], wo der bedächtliche Muse ohne Anstoß auf den Gassen herumläuft und seinen Nebenbuhler das Leben rettet, aber sich doch beide erkennen; ein Liebhaber, der in dem einen Augenblicke die ganze Welt zu zerschlagen droht und in dem andern so zahm ist wie ein Lamm. Wer dabei die letzte unserer Sprache Beifall [illegible] [illegible] hat die letzte Ohnmachten und Kämpfe mit sich selbst hat nicht zu vermeiden gewußt, und der Text entbehrt sich ein idealisch schwacher und nichtssagender Chorus, begleitet ein paar [illegible] und Brautpaare, feierlicher Gesang in der Kirche und [illegible] Tänze und Maskenjubel [illegible] durch [illegible] in einer [illegible] Anordnung durcheinander gemengt, bilden ein Gewebe, woraus sich nur mit großer Mühe schwer [illegible] und dessen Vergleichen mit den gewöhnlichen Possen ihren endlichen zusammen befinden. An welcher dieser Personen soll man Theil nehmen? An der [illegible] [illegible] oder schwächlichen Catharina, oder an dem [illegible] Manne, der keinen Willen hat [illegible], [illegible] Schwäche, dass ihre Verzagtheit ruhig zusieht und sie bald über's Meer hinaus nach Cypern folgt? Ein wahrer Jammer ist es, wenn man in Deutschland kein besseres Textbuch erfinden könnte und Hr. Franz Lachner scheint sich sein unbedachtes Beginnen am Ende [illegible]. Seine Composition mussten wir ihr Urtheil noch zurück halten, bis wie sie etwas [illegible] und theilweise schwer verständliche Musik mehrmals gehört haben. Die Stimmen aber sind sehr gestellt und in halber Opposition. Kein [illegible] zu verwundern, daß es Halévy's „Königin“ ergeht. Angenehme Unterhaltung [illegible] in seinem Urtheil mit Recht nennen Sie derartig gefunden haben. Dem zu Folge soll sie die Schlechtere seyn, weil Halévy sie gemacht, und die gebildeten Sie [illegible] allerdings [illegible].

Miscelle.

(Auber's Te Deum.) Auber war 1811 an das Conservatorium gebracht worden, weil er sich erlaubt hatte, Kirchenmusik zu schreiben. In Folge dieser Anklage hätte er allerdings seinen Kopf verlieren, wenn nicht zum Glück für ihn ein mildherer Ausdruck der [illegible] oder damaligen Schreckensmänner (wie gehörig dem Anscheine nach) den jungen Capellmeister in dem Gefängnißhof bemerkt hätte. „Was machst Du hier, Musikant?“ sagte er zu ihm. „Ich componire ein Te Deum“, antwortete Auber ganz ruhig. „Wahrscheinlich um die Siege der Republik oder ihre ehemaligen Herren zu feiern?“ „Nein, es ist eine Lob- und Danksagung, daß ich für den Tag verdankt, an welchem ich aus dieser Kirche werde befreit werden.“ Während dieses Gespräches in welchem Theater denn sind nun der fragende Aufschluß in derselben Zeit gekommen

hatte sich die Menge der Gefangenen entfernt, um auf die schreckliche Vorlesung zu antworten, nach welcher sie zur Guillotine geführt wurden. Als Chenier und Delamé allein war, sagte er mit bewegter Stimme: „Konnten Sie glauben, daß ihr ehemaliger erster Tonkünstler alles das vergessen habe, was er Ihnen verdankt? Ich habe durch die Correspondenz, die ich spielen mußte, über fünfzig Personen gerettet, die wie Ihnen waren. Auch bei Ihnen werde ich mein Heil versuchen.“ Er eilt darauf in den Club und sagte: „Bürger, ein talentvoller jugendlicher Freund der Republik schmachtet in dem Kerker im Kerker, wie er, um sich zu trösten, ein Te Deum schreibt, das die Siege unserer Heere feiern soll. Wollt Ihr zugeben, daß der Triumph der Nation ihnen das Glück entbehrt, die Luft der Freiheit zu athmen?“ „Nein, nein, wir werden es nicht zugeben!“ riefen tausend Stimmen. „Kommt sogleich in den Wohlfahrtsausschuß, damit wir seine Freilassung verlangen.“ Der Schall der Clubbisten hatte das gewünschte Resultat und Chenier eilte zu Delamé, um ihn den Befehl zu folgen, der der Gesellschaft eine Ihrer ausgezeichnetsten Zierden zurückgeben sollte. Das Te Deum, das in den festlichen Gewölben eines Kerkers begonnen wurde, hat nach einander den Sieg von Austerlitz 1805, die Eroberung von Algier 1830, die Rettung der königlichen Familie nach dem Attentat Fieschi's 1835 und endlich die Geburt des Grafen von Paris 1838 gefeiert.

(Der berühmte Tenorist Duprez) bleibt noch fünf Jahre bei der großen Oper, er erhält 80,000 Franken (doppelt so viel als ein Marschall von Frankreich) jährlich, auch zwei Monate Urlaub und braucht jeden Monat nur sechsmal zu singen.

(Französische Charakteristiken). Die Augsb. Allg. Zeit. vom 30. October enthält in ihrer Beilage eine Reihe „französischer Charakteristiken“. Darunter folgende:

Grollng — fabricirt nach Vorschriften in dem Feuilleton des Journal des Debats die Musik Anderer und wird wüthend, wenn einem der Lehrbegriff und Verse der selbigen zu zweifeln wagt, die doch zum Höchsten nur magnetische Deutsche zu verstehen im Stande sind.

Liszt — neuer Mazeppa, den der Teufel der Harmonie an seine Börner gebunden und ihn nun auf einem Fortepiano durch die Welt schleift.

Grisar — Einige sagen „das Haus Gerilde und Compagnie“ hat ein bedeutendes Geschäft gemacht mit Opern, Tragödien und Vaudevilles, und überhaupt „Nouveautés“, und hält noch immer zwei Lager in dem Artikel.

(Auszeichnung). Von dem holländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst wurde Alexander Drouet in London zum Verdienst- und Franz Lachner in Berlin zum correspondirenden Mitglied ernannt.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Redaction in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3 Inserationsgebühr 4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Vierter Jahrgang. Nr. 46. 17. November 1842.

Mozarts Don Juan,

in seinen dramatischen Elementen analysirt von

Dr. H. G. Hotho.

(Schluß.)

Schreiend fährt Leporello auf, als er laut wird, wo wehr diese riesenhaften Klänge durch die Nacht tönen, aber Don Juan fühlt sich jetzt erst in der eigenthümlichen Heimath seiner frevligen Lust. Sicheren Trittes schreitet er auf den Ort los, zu welchem ihn die Warnung, statt abzuwehren, seltsam hinlocken, und bei dem klaren Licht der stets ihm befreundeten Sterne erkennt er die ritterliche Marmorgestalt des ermordeten Don Pedro. Wilde Gelüste sieden hoch in seiner Seele züngelnd ihre Schlangenhäupter empor, das aufdämmernde Grauen soll ihm den Glanz dieser Geisternacht, die seiner harrt, noch würzen und erheben, und er befiehlt dem Diener, auch seinen einsamen Gast, der sich so vorlaut ungemeldet hat, zum Festschmaus einzuladen. Das Duett beginnt. So fest als er es mit erzwungenem Muthe vermag, redet Leporello das steinerne Bildniß an, aber bange Menschenfurcht zittert durch all seine Glieder, er eilt zu seinem Herrn zurück, er bittet ihn zum erstenmal aufrichtig, seines eigenen Heiles wegen von solchem Frevel abzustehn. Aber seine Angst suchend treibt ihn Don Juan vorwärts, denn was seinem verstockten Sünden-[illegible] erscheint ihm als der ergötzlichste Scherz. Von neuem sich ermuthigend hebt Leporello seinen Spruch an, doch kaum hat er die Botschaft halb ausgesprochen, so reißt ihn ein tiefres Grausen zurück zu seinem Herrn hin, athemlos erzählt er, wie ihn der steinerne Gast mit stieren Augen angeblickt. Ein neues Gelächter ist sein einziger Lohn. Da nimmt er sich kräftig zusammen, und ist auf das Aeußerste gefaßt, endlich endet er die Einladung, aber ein eisiger Schauder rieselt durch seine Gebeine — das weiße Marmorhaupt hat ihm ein ernstes Ja zugenickt. Doch immer leichteren Sinnes, immer ausgelassener und abentheuerlicher verlacht ihn Don Juan. Umsonst malt Leporello alle Schrecken der unerhörten Erscheinung aus, auch diese Töne übt ihm Don Juan spaßhaft nach, und tritt nun selber hervor, um das Maaß der Verruchtheit überströmend zu füllen. Wieder waltend ohne Scherz, spottend ohne Hinterlist ruft er in kurzen Absätzen den Meister unter den Abgeschiedenen zur launigen Lust der Lebendigen heraus. Ein tiefes begleitungslos langgehaltenes „Ja" ist die furchtbare Antwort, und wie vom allmächtigen Herrenbrechen höherer Gewalten durchbebt und doch erstarrt steht Leporello regungslos da, selbst durch Don Juans Inneres streift flüchtig ein heimliches Grauen nie empfundener Ahnungen. Aber schnell sich aufschüttelnd verweist er beider von sich die Vorbereitungen zum Gastmahl und schickt sich zum Fortgehen an. Und dennoch kann fortdrängend er die seltsamen Gedanken nicht los werden, schmerzend sucht er ihnen durch schnelle Flucht zu entgehen, und sieht nach und nach verhallt Leporello's fortdrängende Furcht, und Don Juans lachende Verwunderung —

* * *

Jetzt hat der Schuldige die äußerste Gränze irdischer Sühne übersprungen, und sich mit eigener Hand dem höheren Macht preisgegeben, er hat ihn als Gast seines Tisches, als Genosse seiner Leben und Tod höhnenden Freuden herangeladen, er hat das schauerliche Ja vernommen und die Geister der Unterwelt halten ihr unverbrüchliches Wort. Nun kann ihn Ottavio nicht mehr strafen, Anna den Vater nicht mehr rächen — auch der schwächste Widerschein dieser einzigen Hoffnung ist auf immer verwischt.

Eine vaterlos dastehende Tochter sitzt Donna Anna in einsamer Trauer da. Ottavio hat sie bei ihrem strengen Verweigern seiner gerechten Wünsche grausam und lieblos genannt. Dies regt diesen Vorwurf, von dem sie sich nicht lossprechen kann, ihre ganze Empfindung auf. Sie hat ihn im Kreise ihres Vaters geliebt, doch ach! mit dem Vater ist auch diese Liebe zum Schatten geworden, den sie vergebens wieder ins lebendige Daseyn zurückzurufen strebt. In ihrem Leiden hat sich ihre Brust wohl der Liebe geschlossen, aber ihr Herz kann den nicht finden, dem diese erbangende Sehnsucht gilt. Diese süße Klage mischt die Begleitung melodisch zwischen ihre Worte, mit denen sie sich selbst wie den treuen Geliebten umsonst zu beruhigen trachtet. Wohin sie in der Welt ihres Busens schaut — Alles schreckt sie aus der verfehlten Täuschung auf, und je voller sie die ungestüme Neigung wieder erwecken will, desto lebhafter fühlt sie nur die unüberwindliche Gefahr, die ihrem Herzen bereitet sey. Da

überläßt sie sich ganz der sanften sehnsüchtigen Klage, welche schon ihr Recitativ durchirrt hatte, und ihr hoffe sie jetzt Ruhe im Oratorio, für sich selber zu schöpfen, doch je fester sie sich ihm angelobt, desto inniger wird ihre wehmüthige Sehnsucht; ihr Wort zu brechen ist ihrem reinen Geist unmöglich, und dennoch ihrer Pflicht zu folgen heißt ihr eigenstes Selbst zerstören. Welche lebenden Töne des Triebes haucht sie melodisch aus! Zurückklingend in ihre eigene widersprechende Brust regen sie nur entgegengesetzte Schmerzen auf. Sie fühlt sich innerlich verwundet. Kein Rath, kein Heil ist ihr übrig, aber auch in der Leidenschaft dieser Drangsal bleibt ihr standhaftes Gemüth in edler Fassung, denn bei dem Besen im Streit Ruhe zu finden, diesen letzten Trost vermag keine Noth ihrer Seele zu rauben. Diese Klagen, diese Sehnsucht, diese Hoffnung strömt sie jetzt leidenschaftlich und doch in fester Haltung lebens- und kunstgebildet aus, wechselnd wird sie in ihren langen Passagen rastlos umhergetrieben, scharf und immer erneut dringen die spitzen Pfeile des Schmerzes in ihr Herz, und wenn sie nach langer Pein auf Augenblicke beruhigt scheint, so bricht die Angst ihres Herzens nur um so gewaltsamer wieder hervor, bis ihr die ganze Leidenschaft der Klage allein eine unglückselige Befriedigung gewähret.

Erst an diesem Abende, darf ich behaupten, lernte ich Anna's Arie verstehen und schätzen. Denn ich hatte sie wohl mehrfach mit technischer Bravour als Bravourarie zu glanzvollem Effekt vortragen hören, aber jetzt zum erstenmale mit tiefster Empfindung. Die vollständige Kunstbildung erschien nur als der allgemeine Boden, auf welchem sich Anna's reiches Gemüth nur um so freier, leichter und mannichfaltiger bewegte, und so war auch diesmal zuerst der Zwiespalt aufgehoben, der sich wie jedesmal zwischen dem empfindungsinnigen Ausdruck der Begleitung und der steiferen Künstlichkeit der Singstimme hervorgethan hatte. Ein günstiger Zufall vergönnte der Sängerin, auch die höchsten Töne makellos anzuschlagen, und besonders das ganze Allegro hindurch bewahrte sie einen Schwung der Leidenschaft, einen Wechsel tiefster Klage und sicherer Todeshoffnung, die Passagen wußte sie so meisterhaft zu folgen und zu nuanciren, daß ich zum erstenmale die Anschauung erhielt, wie ein vielfach durchgebildetes Gemüth auch auf der Höhe der Leidenschaft die Sprache seiner Schmerzen noch mit jedem königlichen Anstand und jeder feinen Bildung vollendet verschmelzen könne, und so war im Einzelnen wie im Ganzen das geschmackvolle Kunststück dieser sonst jedesmal selbstständig heraustretenden Bravourarie wie durch einen Zauberhauch zum seelenvollsten Kunstwerk des Gemüthes umgewandelt.

* * *

Zum letztenmale veränderte sich die Scene. Ein weiter Festsaal strahlte im Schein von hundert Kerzen, und verscheuchte dies funkelnde Licht die Schrecken der unheimlichen Nacht, wie die traurige Dämmerung in Anna's einsamem Gemache, und kaum trat Don Juan festlich und doch nachlässig geschmückt herein, als schon das Finale zu fröhlichem Gesange herausfordernd aufrauschte. Aus solchem Anrecht bedurfte er. Denn die jugendliche Spannkraft seiner Gestalt schien erschlafft, die sonst so voll auflodernde Lust leuchtete ihm nicht erwärmend aus der eigenen Brust, und das erwähnte Auge blitzte nur erst wieder in aufgeregtem Glanz, als ihn von Außen her der rasche Schwung des Fröhlichseins förmlich mit sich fortriß. Begierig stürzte er sich in den Strom dieser lustig freudesprudelnden Töne, um aus ihnen Vergessenheit alles Vergangenen und Erquickung für jeden gegenwärtigen Genuß zu trinken. Allmählich regt er sich auf der Sinnenleiter der Lust empor, auf deren Sprossen er sonst unbekümmert auf und niederstieg, und wenn sie ihn sonst überraschte, bringt er sich jetzt nur mit Anstrengung in die günstige Stimmung. Endlich hat er sie erreicht, und nun erst gewannen die Töne seines Gesanges wieder den Klang unbefangener Heiterkeit, die sich leicht und wohlgemuth im Sonnenscheine des Lebens wiegt. Doch sein Fest bleibt einsam, trotz die stolze Höhe seiner Freiheit, von der sein Auge über Welt und Menschen, Himmel und Grab sich selbst genießend hinschweift. Keine Liebe ergötzt ihn mehr, schmausend will er den Jubel und Kampf dieses Tages beschließen. — Jetzt ändern sich die Melodien, und je mehr Don Juans inneres Behagen wächst, je höher die Rausgluth des perlenden Weins in seinen Adern emporzuschäumen beginnt, desto mehr und mehr verflachen sie sich, wie zu der sichern Lebensprosa mahnend, zur Alltäglichkeit geselliger Tischmusik. Bei diesem Contrast, mit des Schwelgers neidischen Worten und Blicken, regt sich der beflügelte Scherz zu der scharfen Lust des Spottes, und zum letztenmale mit erinnerungsvollem Uebergange tauscht sich Stimmung und Melodie zurückkehrend zu jenen anklingenden Tönen um, in welchen Figaro den liebeberauschten süßen Knaben wehmüthig zum Kriegeshelden erziehen will. Noch einmal bricht sich der volle Glanz der Heiterkeit, wenn auch vorzugsweise in der Begleitung aus.

Plötzlich aber verstummt auch dieser Rest des Frohsinns für immer. In höchster Leidenschaft, von Angst und Sehnsucht gestachelt, eilt unerwartet Elvira herbei. Zuletzt hat sie den Geliebten, den Gatten verloren, und wie ihre Liebe nach jedem neuen Verlust nur immer höher und unermeßlicher hinaufgestiegen ist, empfindet sie jetzt erst, da auch der verschwiegenste Wunsch nach Rache und Bitterkeit geschwunden ist, sie müsse ihn wiederfinden, wiederbesitzen, oder mit ihrem Herzen müsse auch ihr Auge brechen. In der Qual eines Wahnes, der in dem leidenschaftlichen Spiele des Lebens den alles entscheidenden Wurf wagt, drängt sie sich zu ihm heran, halb mit Bitten, halb mit gespanntem Gefühl, als trüge der Schutzgeist seiner Seele im Munde des rettungslosen Verderbens noch einmal Rettung bietend vor ihn hin, seines und ihres Heiles wegen erfleht sie die alte Liebe und für die Zukunft ihre ewige Treue. Alle früheren Täuschungen und Verbrechen sollen vergessen seyn, der Abgrund ihrer Liebe ist tief genug, diese ganze Vergangenheit verschwindend zu verschlingen. Doch wie nur ein Gefühl ihr volles Herz durchflammt, hat sie auch nur eine Melodie, mit der sie ihn heftig und immer von neuem bestürmt,

als wolle sie auch den stärksten Widerstand besiegen. — Verwandert erst, dann kaum mehr heuchelnd mit offenem Spott empfängt sie der Unverbesserliche. Gegen diesen Hohn hat ihre Brust keine Waffe; in banger Klage kehrt ihr Schmerz zurück, den selbst Leporello mitempfindet und nur Don Juan mit kalter Ironie verlacht. — Ach! fürs Leben fühlt sie jetzt, ist ihr der Gatte unwiederbringlich verloren, sie kann ihn der Liebe nie mehr zurückgeben, und nichts bleibt ihr übrig, als ihn dem Himmel zu erhalten. Rührend fleht sie ihn jetzt nur noch um das Heil seiner eigenen Seele immer eindringlicher an. Auch diese Bitte wie jede andere ist umsonst verschwendet. Mit wüster Fröhlichkeit, den schäumenden Becher in der Hand, naht sich Don Juan ihr, begrüßt zugleich über die dreiste Störung seine Lust, und wie den Geist des Erschlagenen ladet er auch die schmerzzerrissene Gattin zum Tanz seines Festes ein. — Mit diesem Hohn ist das Trennungswort ihrer Seelen ausgesprochen. Noch einmal fällt sie zwar in die Melodie ihres [illegible] Flehens, doch jede Hoffnung auf Gewährung ist dahin; sie selber überantwortet den Verruchten in leidenschaftlicher Verwünschung seiner Schmach und unausbleiblichen Strafe, deren Grauen in Leporello [illegible] aufsteigt. Aber für Don Juan ist auch diese Drohung nur ein Reiz zu schrankenloserer Ausschweifung, und durch Elvirens Verkündigung des kommenden Verderbens, durch Leporello's immer mehre Bangniß jauchzt er seinen letzten trunkenen Freudenruf, als wollte er mit ihnen zugleich die Stimmen seiner eigenen Brust übertäuben.

Da ist der Stab über ihn gebrochen. Aufgescheucht von den ersten Geistesschauern des nahenden Gerichts entflieht Elvira. Doch mit furchtbarem Schrei stürzt sie zurück, als sie noch kaum die Thüre erreicht hat. Denn als öffnete das Grab seine eisernen Riegel, weht und rauscht und stürmt es in wilden Tönen durch das Haus. Zornig erklingen Don Juans Fragen durch Leporello's Furcht, bis dieser forteilt, den Grund des drohenden Getöses zu erkunden. Athemlos kehrt er zurück, in dem innersten Nerv des Lebens erschüttert, berichtet er, was er gehört, was er gesehen: es ist der Rächer, der heranschreitet, er hat ihn erblickt, die schweren Tritte des Marmorgastes sind nachdröhnend in sein Ohr geschallt. Ungläubig versucht ihn Don Juan zu verlachen, doch schon pochen die Schläge der Marmorhand Eingang fordernd an die Pforten. Mit versteinertem Seelenkrampf gebietet Don Juan zu öffnen, doch nur zu angstvollem Wehgeruf ist Leporello noch fähig, und furchtlos eilt nun Don Juan selbst hinaus, dem Unausbleiblichen die Bahn zu brechen. —

Mit dem fernen Reiz überirdischer Hoheit wird der eintretende Comthur verkündigt, das grausendste Zwiegespräch beginnt. Kalt wie das Grab, doch von dem ewigen Leben alles Heiligen durchathmet, rechtfertigt der Herangeladene mit liebegerechter Strenge sein schreckendes Erscheinen. Höflich, und ergrimmt, daß sein Muth zu wanken droht, will Don Juan das Gelage erneuen, aber Leporello bebt erbleichend vor diesem Ansinnen zurück. Mit seinem Gebot entschwindet der Gast die verächtliche Feucht, und ein Glanzlicht seliger Erinnerung bricht durch die dunkle Hoheit seiner Töne in grellem Blitz gegen die Verdammniß, mit der er jeden irdischen Genuß von sich abwehrt, und dann die qualvoll [illegible] Schrecken in Don Juans Seele auf und niederzuckt, um jede Saat der wuchernden Sünde auszutilgen. Doch in Leporello's Brust allein knickt das Grausen alle böse Lust, Don Juan fragt nur, auf das Aeußerste gefaßt, nach dem Ziele des [illegible] Besuchs. Als Gegengast soll der Lebensbegrenzte dort erscheinen, wo der Tod im Schlummerdunkel des Grabes seine Tafel hält. Wiederholt ergeht an ihn diese letzte Mahnung, vergebens drängt sich Leporello dienstfertig dazwischen, Don Juan mit sicherer Kraft weist ihn bei Seite: er ist entschlossen. Die entscheidende Frage ertönt noch einmal, noch einmal fährt Leporello's angstbeflügeltes Warnen dazwischen: unerschütterlichen Muthes erklärt Don Juan sich zu stellen. Seine Stunde hat geschlagen. — Die Marmorhand erheischt der eisige Gast zum Pfande und von all seinem Jugendfeuer nochmals durchglüht, reicht sie Don Juan ihm dar, aber plötzlich in ungeheurem Entsetzen fühlt er an seinen Pulsen die vernichtende Hand des Todes und schon erklingt ihm wie der letzte Ruf der Versöhnung die dringende Mahnung: bessere deine Seele. Doch selbst im Angesicht des Grabes noch unwandelbar, will er sterben wie er lebte. Und ob nun auch mächtiger die Mahnungsworte in seine Ohren tönen, er verlacht sie, jedem neuen Gebote stürmt er ein wilderes Nein entgegen, und wo kein Gott mehr entschieden hat, giebt er mit dem Stolze der Verzweiflung die [illegible] Entscheidung. — Das Zeitliche ist jetzt für ihn vorüber, aber gräßlich treibt ihn nun was er die untere Furie der Hölle umher. Wohin er blickt, nichts als die leere Nacht des Todes, wohin er tritt, ein Flammenabgrund der Qual, unsichtbare Geisterstimmen singen ihm den [illegible] Gesang seiner Verdammniß, das kaum erhobene Haupt treffen die Donnerkeile der Vergeltung und schleudern ihn zu Boden, und dieses Boden durch alle Stufen und Tiefen des Bewußtseyns ist ewig wie seine Vernichtung.

Nach und nach mindert sich das Toben der Hölle, nun verstummt es, doch keine Spur mehr von Don Juan ist auf der weiten Erde zu finden, nur Leporello erholt sich langsam wie aus einem fürchterlichen Traume. Er blickt umher, er besinnt sich, er lebt — da strömen beim ersten anbrechenden Morgenschein Elvira, Octavio, Masetto und Zerline verwundert herein, von einer Empfindung alle zugleich entflammt suchen sie noch einmal den Verbrecher, und in seinem Blute hofft Anna endlich ihren heißen Schmerz zu kühlen. Doch Leporello, der genug erholt, berichtet das unglaubliche Wunder. Da weht schaudernd, doch unwiderleglich und zu reinem Troste auch durch ihre Seelen der Hauch der ewigen Gerechtigkeit, welche das Grab der Todten öffnet und die Lebendigen den Martern des Todes überliefert.

Mit aufathmendem Muthe, nun jeder Feind verschwunden und der Zauberkreis aller Schmerzen gelöst ist, naht sich Octavio jetzt mit hoffnungsvoller Sehnsucht der geliebten Anna, und fleht um den endlichen Lohn seiner

*

Liebe. Sie kann dieser niewankenden Treue den Siegespreis nicht versagen, und vermag ihn dennoch nach dem dreißigjährigen Schmerz nicht zu erkennen. Aber sie rein vertauschen beide die gleichen Melodien ihrer Liebe, so ebenmäßig stellen sie sich übereinstimmend entgegen, so klar verschmelzen sie ihre wechselseitigen Töne, daß die Freude einen Bund nun wieder zu schließen scheint, den der bitterste Schmerz zu zerreißen gedroht hatte. Und dennoch! Gefälschter Octavio, arme mitleidige Nona! Die Wiederkehr der Vergangenheit wird fort und fort diese kurze Hoffnung unerfüllt lassen.

Elvira leuchtet kein ähnlicher Blick des flüchtigen Glückes mehr. Das Herz ihres Gatten hat ausgeschlagen, und nun ihr das kalte Geschick nach der Wonne eines gemeinsamen Todes nicht vergönnt, entsagt sie wenigstens dem grausamen Anblick der dunklen Welt, welche das Licht seines Auges ihr nicht mehr erhellt, die Schönheit seiner Gestalt nicht mehr verschönt, die Melodie seiner Stimme nicht mehr durchweht. Gattin und Wittwe, weiht sie sich zur Braut des Himmels, um durch die Ruhe ihres reinen Gebetes selbst wider seinen Willen mit ihrer Liebe die Marter seiner Seele zu lindern.

Einem fröhlichen friedlichen Glück sehen Masetto und Zerline, einem gefahrloser lustigen Leben Leporello entgegen.

Und nun zum letztenmale, nach so viel Schmach und Verbrechen, Scherz, Lockung, Thränen, Kampf, Seligkeit, Spott und Verzweiflung, vereinen sich alle zu demselben Gefühle strahlender Reinheit im Leben und Tode, und erstarken zu einem ernsten Dasitzen der Reihe, Donner und Kraft, das, wie es der gleichen Verführung, dem gleichen Schmerze und Verbrechen entnommen ist, auch die gleiche Majestät unausbleiblich waltender Gerechtigkeit nicht mehr zu scheuen hat.

Kritik.

Berlin bei Bote und Bock. Der Messias. Oratorium mit deutschem und englischem Texte, componirt von G. F. Händel. Vollständiger Clavier-Auszug nach der Mozartschen Bearbeitung unter Benutzung der Londoner Partitur neu eingerichtet von C. F. Wissing. Subscriptionspr. 2⅓ Rthlr. Ladenpr. 5 Rthlr.

Es ist diese Ausgabe eines neuen Clavierauszugs von Händel's wunderherrlichem und unvergleichlichem Messias ein schönes und dankenswerthes Unternehmen, auf welches wir mit wahrhaftem Vergnügen hier aufmerksam machen. Ueber das Oratorium selbst natürlich an dieser Stelle kein Wort mehr, und über die von Hrn. Wissing besorgte neue Bearbeitung des Clavierauszugs erst dann ein Weiteres, wenn dieser vollständig in unseren Händen seyn wird. Vorläufig nämlich liegt uns blos die erste Lieferung davon vor, welcher noch eine fernere folgen sollen. Das Aeußere betreffend, so ist, nach dieser ersten Lieferung zu urtheilen, die Ausgabe von des großen und großartigen Werks höchst würdigen, schönen, deutlichen Stich, weißes starkes Papier, und auch ein sehr anständiges Format in quer Folio. Den Subscriptionspreis von nur 2⅓ Rthlr. oder 4 fl. 24 kr. rhein. für das ganze Werk muß außerordentlich billig genannt werden und unausbleiblich zur weitesten Verbreitung der Ausgabe beitragen.

Ebendaselbst: *Troisième Rondeau pour le Piano* composé et dédié à Mariane Spohr, née Pfeiffer à Cassel par *Adolphe Hesse*. Oeuv. 68. Pr. ½ Rthlr. oder 54 kr. rhein.

Bekommt man gegenwärtig eine gute, d. h. im Geist und Charakter des Instrumentes, mit gebildetem Geschmack und mit wahrhaft geistiger Durchlebung geschriebene Clavier-Composition zur Hand, so darf man dies eine Seltenheit nennen. Vorliegendes Rondo gehört zu solchen Seltenheiten. Es ist frei von allen den flüchtigen Sentimentalitäten und krankhaften Formen, woran die jetzige Clavier-Composition meistens leidet, und wodurch dieselbe in den Augen und glücklichsten Falls nur erscheint als ein Ausdruck verunglückter, in der Erziehung von einem Irrweg verzerrten Talents. Gesund nach allen Seiten, an Seele und Leib, findet sich nirgends eine Spur darin von jener weltschmerzlichen Verzweiflung und flachen, verweichlichten Ideen-Association, wodurch die sog. neuromantische Schule ihre Triumphe zu feiern sich abmüht, oder wodurch sie auch ebenso gleich dem Schwindsüchtigen und wodurch sie ein Aussehen gewinnt, wie die zahmere, welk und farblos Gestalt eines Tags und Nächte unter den Fenstern seiner Schönen schmachtenden Cicisbeo's. Hier ist ein Bild, aus Einem geschaffen, abgerundet in seinen Formen, wie belebt von wahrhaft künstlerischen Ideen, angelegt von glücklicher Conception und ausgeführt mit geistreichster Composition. Nichts Steifes in dem Zuschnitt und doch auch nichts Regelloses, nichts Beengendes und doch auch nirgends sie zu sagen künstlerische Frivolitäten. Wir finden uns einmal wieder in dem besten Clavierkunst eines Hummel, Taumer, Field nur mit der etwas veränderten Tournure von heute. Das Rondo steht in As-dur ⅝ Takt und zerfällt seiner Form nach in mehrere Hauptabschnitte, die alle sehr schickliche Gelegenheit zu gefälligen Modulationen darbieten. Brillant liegt das Ganze, aber brillant auch im besseren Sinne des Worts ist es gesetzt. Gewöhnliche Fertigkeit wird nicht viel über seinen guten Vortrag vermögen, sondern nur die Hand, welche die Cantilene in ihrer ächten Gewalt hat, und welche namentlich im Anschlagen, d. h. einem solchen Spiel geübt ist, das mehreren Stimmen gleichen Zeit eine gewisse Selbstständigkeit auch im Vortrage zuzutheilen vermag. Daher eignet sich nach unserem Dafürhalten die Composition auch zu einem vortrefflichen, nachbringenden Schulstück für gewandtere Clavierspieler.

Stuttgart in der Allgemeinen Musikhandlung: *Souvenir d'Ecosse.* Fantaisie pour le Piano sur ... Charles Dendo par *Jules Benedict*. Oeuvr. 31. Pr. 1 fl. 30 kr. rhein. oder 20 ggr.

Ein modernes Salon- und Concertstück im ganzen Sinne des Worts, brillant elegant mit überschwindenden G.

Fantasie, und einen Mechanismus offenbarend, so glänzend, daß selbst die Verwöhnung und höchste Anforderung ihm seine Bewunderung zu versagen im Stande ist. Seiner Form nach besteht das Stück, außer der prunkvollen Einleitung, aus mehreren ansprechenden Themen, welche schottischen Nationalweisen entlehnt wurden. Daher der Titel „Souvenir d'Ecosse". Die variirende Behandlung der Themen ist nach der modernsten Weise geschehen, d. h. so daß aus dem harmonischen farbenreichen Figurenspiel die Melodie stets hervorgehoben werden soll und muß. Das macht, bei der reizenden Farbenmischung und Zeichnung seines Gebildes, die Ausführung, den Vortrag der Composition etwas schwierig, doch auch um so dankbarer, je weniger der Spieler sich die Mühe verdrießen läßt, durch Uebung diese Schwierigkeiten zu besiegen. Ein Thalberg und Liszt könnten nicht glänzender schreiben, aber auch ein Thalberg und Liszt, in deren Weise jedoch die ganze Composition gehalten ist und denen der Verfasser ebenbürtig als Virtuos wie als Tonsetzer zur Seite gestellt werden muß, werden in diesem Vortrage die glänzendsten Triumphe feiern. Meisterhaftigkeit ist, wie die Modernität verlangt, ihr Princip; aber was der Composition dabei als besonderer Vorzug angerechnet werden muß, ist, daß in dieser überwuchernden Meisterhaftigkeit gleichwohl der Sinn, der Gedanke nicht aufgeht, sondern durch das Ganze sich ein ununterbrochener Faden hinzieht, an welchem sowohl die künstlerische Idee als die Verständlichkeit derselben auf Seiten des Hörers fußet. Es mag allerdings bloß von dem Hauche herrühren, welchen die populären Themen über das gesammte Gebilde ausgossen, allein ein großes Verdienst für den Componisten bleibt es dennoch, weil der Rahmen, den er zur Aufstellung jener populären Gebilde wählte, ein dermaßen mit künstlerischer Verzierung strotzender ist, daß gar leicht ihm in der Ausführung der Gedanke an die Hauptsache und an den Zweck entgehen konnte. Es zeugt dies von Klarheit des Bewußtseyns selbst in dem Augenblicke, wo die künstlerische Fantasie den kühnsten Aufschwung nimmt, gleichsam schwelgt in ihrem eigenen Reichthum, und wo sie dann meistens mit der Deutlichkeit des künstlerischen Verstandes zu einer wilden, unabsehbaren Unendlichkeit davon läuft. Fertige, doch auch nur fertige Spieler mögen ihre Kräfte an der Composition versuchen, sie werden die Mühe, welche sie daran setzen, hinreichend belohnt finden in dem Genusse, den sie sowohl sich als Andern durch den Vortrag gewähren, wie in der innern Bereicherung, die ihrer Ausbildung nothwendig dadurch werden muß. Namentlich dürfte den Concertsälen eine lange Zeit kein so brillantes Stück geboten worden seyn. —

Ebendaselbst. *Deux Nocturnes pour le Piano*, composées par *Joseph Abenheim*. Oeuv. 8. Pr. Nr. 1 30 kr. oder 8 ggr. Nr. 2 — 27 kr. oder 6 ggr.

Zwei hübsche, melodisch gehaltene Pieçen, die Spielern mittlerer Fertigkeit eben so wohl Unterhaltung wie, als Schulstücke angewendet, praktischen Nutzen zu gewähren vermögen. Namentlich dürfte in letzterer Beziehung Nr. 1 nicht zu empfehlen seyn, indem der Schüler, neben gefälliger Melodie und überhaupt aufmunternder Beschäftigung der ganzen Haltung seines Spiels, hier Gelegenheit erhält, den Mechanismus seiner linken Hand in einfacher Weise auszubilden. Nr. 2 kann in dieser Beziehung besonders dazu dienen, den Schüler an ein Hervorheben der Melodie und ein Anspannen der Finger zu gewöhnen.

Berlin bei Bechtold und Hartje. Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk, Lehrer der Musik am Königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. Drittes Heft. Pr. 10 Sgr.

Ueber den außerordentlichen und so vielfachen Werth dieser Sammlung von deutschen Volksliedern, wie überhaupt über die großen Verdienste, die sich der Herausgeber dadurch und ebenfalls in so vielfacher Beziehung erwirbt, haben wir uns bereits bei Anzeige der ersten Hefte der Sammlung ausgesprochen. Auch dieses dritte Heft derselben, das 61 Lieder enthält, zeugt davon und eher noch von einem Zunehmen, denn von einem Nachlassen des Fleißes, der Kraft und der seltenen Umsicht des Herausgebers. Jedem, der nur irgend Interesse am Volksgesang und überhaupt Volkspoesie nimmt, muß die Sammlung unentbehrlich erscheinen, denn auch nicht bloß in musikalischer, sondern auch in sprachlicher und literarhistorischer Hinsicht ist sie — wie wir schon oft versicherten und bewiesen — von Bedeutung. Beschränken wir daher unsere Anzeige für diesesmal auch blos auf eine Ankündigung des Erscheinens dieses dritten Heftes, und hoffen, daß ein Jeder selbst sich von der Wahrheit des Gesagten schon längst überzeugt hat.

Stuttgart bei Ebner. Deutsche Liederhalle. Vollständige Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, so wie bisher noch ungedruckter Lieder und Gesänge mit mehrstimmigen Melodien. Für Freunde mehrstimmigen Gesanges &c. herausgegeben von Ch. Täglichsbeck. Fünftes und sechstes Heft. Pr. (jedes Heft) 24 kr. rhein. oder 7½ Sgr.

Auch über diese Sammlung legten wir unsere Ansicht bereits bei Erscheinen der ersten Hefte in diesen Blättern nieder. Sie ist eine nach Idee und Ausführung überaus glückliche und schreitet von Heft zu Heft rüstig voran fort. Das vorliegende fünfte Heft enthält im Ganzen 25, und das sechste Heft 25 mehrstimmige Lieder, und darunter eine Menge neu componirter von den berühmtesten Meistern. Gleichwohl kostet das Heft nur 24 kr. " — Wer möchte säumen, um einen solchen Preis sich nach und nach in den Besitz des Werthvollsten aus der Kunst des mehrstimmigen Gesanges zu setzen! —

Correspondenz.

Musik in Frankreich.

Paris 10. October 1842.

Eigenthümlich ist es, daß in einer Epoche, die so oft die Beschuldigung überwiegender Vorsorge für das Land

und zeitliches Wohl erhöht, die geistigen Bedürfnisse, wie Musik, feenische Darstellungen, Lektüre mit jedem Tage unabweislicher und allgemeiner, ja selbst von der Arzneikunde als treffliche Heilmittel in Anspruch genommen werden, so daß die Dyge der alten Götterlehre, Apollo, der Schutzherr Homers, sey auch der olympische Rathgeber eines Hippokrates und Galenus, obwohl nie ganz verdrängt, wieder stärker und stärker in Aufnahme kommt. So ward, erzählt man unter andern Fällen ähnlichen Charakters, eine Dame, die eine schwermende Krankheit bis in die nächste Nähe des Todes gebracht hatte, durch schonende Anwendung ihrer Lieblingsmelodien wunderbar gerettet und ihr auch nach nicht blos ein sieches, stets bedrohtes Daseyn, sondern völlige Gesundheit zurückgegeben. Erweist nun die Tonkunst sich schon in Behandlung körperlicher Leiden so hülfreich, um wie viel wirksamer muß sie gegen geistige Zerrüttung seyn! Früher traten Einschüchterung, grausame Zwang und sonst gewaltsame harte Mittel den verschiedenen Spielarten der Narrheit entgegen, und oft wurden geringe Störungen so erst zu einem größeren Uebel gesteigert. Pinel versuchte zuerst unter den Franzosen gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein menschlicheres Verfahren und die Gewalt mildere Kräfte. Das Genie Esquirols errichtete ein ganzes Gebäude auf diesen Anfängen, und heutzutage sind Schauspiele, Konzerte, Vorträge von Gedichten und sogar freie Schöpfungen Hauptelemente der psychischen Therapeutik geworden. Eine der merkwürdigsten Proben dieser Methode ward vor einigen Tagen in der Salpetrière, einem Spital für weibliche Irren, abgelegt. Zuerst besuchte Herr Falret, der Arzt dieser Anstalt, mit seinen Zuhörern die verschiedenen Säle, in welche die Kranken nach Beschaffenheit ihres Uebels vertheilt sind, befragte die einen, sprach den andern Muth zu und beruhigte die mehr erregten. Er that das alles in sanft natürlicher Weise und ward von den meisten auch mit Liebe und Vertrauen, von einigen blos mit Widerstreben, nur von den Blöden mit gleichgültigem Stumpfsinn und fast allgemein mit lauter Beleidigung empfangen. Die Monomanen sprachen nicht selten mit Geist und Einsicht, es ist ja bekannt, daß krankhafte Befangenheit in einer fixen Idee mit Verstand für das Uebrige und Anlagen für andere Dinge sehr vereinbar ist, während die Monomanie der Gesunden, wie der Wahn verfälschter Menschen Dichtergaben oder die grundlose Einbildung mancher Schönheit zu besitzen, gemeiniglich bei wenig befähigten Naturen vorkommt.

Nach beendigtem Besuch fingen die ästhetischen Uebungen an, zu denen sich die Irren mit reger Lust begaben. Sie bildeten eine so gedrängte Masse, daß nur wenig Raum für die Zöglinge des Professors wie für die Gesellschaft übrig blieb, die aus der Stadt sich eingefunden hatte. Als Einleitung des Festes ward von einem kleineren Chore das rührende Stabat mater gesungen und von den armen Frauen still mit sichtbarer Sammlung angehört. Zu der himmlischen Beschützerin, die der Fischer in der Noth als den Stern des Meeres anruft, erhoben hier aus dem Sturme und Chaos der verwirrten Seelen sich flehende Stimmen, das Gebet wurde, für den Augenblick wenigstens, erhört, die Dämonen, die in dem Gemüthe der Unglücklichen sich niedergelassen, verloren plötzlich ihre Macht; die heilige Musik schien über sie die Gewalt zu haben, die das menschliche Auge auf die reißenden Thiere der Wüste übt. Ein Moment des Lichtes und der Ruhe trat für die armen Frauen ein; selbst die Tobsüchtigen gaben sich zufrieden, die gegen diesen sahen sich erlöst von ihrer Pein und es fand nicht Eine Bewegung statt, die als Zeugniß krankhafter Erregtheit betrachtet werden konnte. Dem Gottesdienst folgten, zum Theil mit recht vielem Talent gesprochen, Fabeln von Lafontaine, Stellen aus Molière, kurze Erzählungen in Versen von verschiedenen Autoren — durchweg Dinge von gesunder Prose und belebendem Humor. Durch besonderes Geschick zeichnete sich ein Mädchen aus, das, beinahe ganz wie die Augen, wachsamer, (illegible) Marienmutter gekleidet, kurz zuvor bei dem ärztlichen Besuch eine neuangekommene Engländerin über ihr Leiden und ihre bürgerlichen Verhältnisse in englischer Sprache ausgefragt hatte. Dazwischen fügten sich recht wohlklingende Romanzen und lustige Chansonetten, musikalische Genrebildchen, die in raschem Wechsel von Parlando und Melodie possierliche Erscheinungen des täglichen Lebens schildern. Eine Italienerin sang mit Empfindung eine Arie Bellini's, und einer von den Zuhörern, Hr. Stuard, trug, von Liszt auf dem Piano begleitet, das frohe lecke muthige Studentenlied Georges Bremens aus der weißen Frau mit Feuer und Leben zu großer Freude der Irren vor. Auch Liszt wurde um nichts als unvorbereitete Mitwirkung zu der Feier angegangen, er machte zuerst einige Einwände, ließ sich aber doch nicht lange bitten. Er wählte mit gewohntem Takt ein dem Zustande der Kranken höchst angemessenes Thema und goß dann seine rauschenden bacchantischen Phantasien darüber aus. Die ganze Versammlung ward elektrisirt und bezeigte durch starres Hinsehen auf den Meister den Beifall die einen, durch Aufziehen ihres Gesichts in verzücktem Lachen die andern, diese durch Spielen mit den Fingern, jene durch Rudern der Arme ihr Vergnügen sprechend aus. Ein Mädchen hüpfte empor und drehte sich im Kreise wie von der Tarantel verwundet, und als das Stück zu Ende war, schrieb eine Irre die bezeichnend artigen Worte nieder: „Wir wollen uns nicht mehr über unsere Krankheit beklagen, denn ohne unser Unglück hätten wir nicht das Glück gehabt, die Herren Liszt und Stuard zu hören.“ Welch ein Unterschied von Sonst und Jetzt! Ehemals wurden die Irren erbarmungslos an Ketten gelegt, jetzt schmiegt ihr Ungestüm von selbst sich in die Bande der Musik, einst mußten sie die Strafe des Wächters für das kleinste Vergehen fürchten, jetzt wird ihr Wahnsinn von dem Zauberstabe der Künste nur berührt, früher wähnte finsterer Aberglaube ihre Seele eine unentrinnbare Beute des ewig Bösen und der Hölle, heutzutage läßt man sie Hymnen der Bitte und des Dankes an Den richten, welcher der Urquell alles Lichtes und aller Heilung ist.

Das Norwicher Musikfest,

dessen Feier nun seit 22 Jahren regelmäßig wiederkehrt, hat mal einem Glanze und Erfolge stattgefunden, der alle frühern Jahre übertraf, und der, um nur Eines zu berühren, dem Norwicher Hospital einen Zuwachs von 2900 Pf. St. für seinen Fond gewährte. Selten wird dem deutschen Nationalgefühl so freundliche Gerechtigkeit wiederfahren, wie der Berichterstatter des „Norwicher Mercury“ demselben in der Einleitung seines umfangreichen Artikels wiederfahren läßt.

„Deutsche Composition“, sagt er, „ist bei uns eingewandert und das Auftreten deutscher Instrumentalisten und Sänger von hohem, wenn gleich nicht erstem Range hat sich mit deutscher Literatur in der englischen Gesellschaft eingebürgert. Schon weiland Kramer, Musikmeister Sr. Majestät König Georg IV. prophezeihte einst, deutsche Sänger würden die italienische Oper bei uns verdrängen. Seine Vorhersagung bestätigt sich nicht, die Namen Grisi, Rubini und La Blache bleiben im Besitze des Theaters. Blicken wir aber auf den Eindruck hin, den deutsche Composition, wie „Freischütz“, „Oberon“, „Fidelio“, „Zauberflöte“ u. auf unserer Bühne zurückließen, so gewahrt man bald, wie der englische Geschmack mit dieser Gattung von Musik übereinstimmt! Nicht geringere Erfolge weist die deutsche Composition in unsern großen Concerten auf. Spohrs drei Oratorien und Mendelssohns „Paulus“ bewiesen sich am glänzendsten. Mozart, Haydn, Beethoven haben den deutschen Genius im Fache der Symphonie und des Quartetts begründet, Mendelssohn hat in neuester Zeit fortgebaut, während Czerny, Herz, Thalberg, Liszt und verschiedene Andere den Geschmack im Clavierspiele beherrschen.“

Sicher wird es unsere Leser interessiren, welche Gattung von Musik bei diesem in der Welt einzigen Feste sich der meisten Erfolge zu erfreuen hatte. Wir sind in der Lage, schon das ganze Programm dieses Festes mittheilen zu können.

Dienstag, 13. September 1842 Abends.

Erste Abtheilung. Pastoralsymphonie von Beethoven, God save the Queen, Volkshymne. Recit. The angel of lord von Crotch. Recitativ und Arie von Mercadante. Quintett aus „Così fan tutte“ von Mozart. Recitativ und Arie aus „Pirata“ von Bellini, Violoncellconcert von Lindley. Recitativ und Arie aus „Sonnambula“ von Bellini. Arie aus „Nozze di Figaro“ von Mozart. Duett von Rossini. Sextett und Chor von Horace.

Zweite Abtheilung. Ouverture aus „Anacreon“ von Cherubini, Lied aus „Azor und Zemire“ von Spohr, Preghiera aus „Pisgarde“ von Mercadante. Duett aus „Raub der Proserpina“ von Winter. Ballade von Hobbs, Terzett aus Titus von Mozart. Duett aus „Italiana in Algeria“ von Rossini, Lied von Hawes, Finalchor aus „Conversiola“ von Bellini. — Unter Mitwirkung der Frauen Parodi, Caradori-Allan, Bishop, Rainforth, Hawes, dann der Herren Phillipps, Hobbs, Balfe, Rubini, Lindley, Borg, Walton, Beadding, Puzzi und des Chores von mehr als 1000 Sängern und Instrumentalisten.

Mittwoch 14. September 1842 Morgens.

Erste Abtheilung. Auswahl von Kirchenmusik. Krönungshymne von Händel. Lied aus „Joseph“ von Méhul. Arie von Clampi. Hymne von Purcell. Arie und Duett aus „Stabat mater“ von Rossini. Solo „Te Deum“ von Händel.

Zweite und dritte Abtheilung. Haydn's Oratorium „die Schöpfung“.

Mittwoch 14. September 1842 Abends.

Erste Abtheilung. Symphonie Nr. 5 in C-moll von Haydn. Recitativ und Arie aus „Così fan tutte“ von Mozart. Terzett aus „Anna Bolena“ von Donizetti. Scene zur Cavatine „Robert Devereux“ von demselben. Phantasie für Horn von Puzzi. Lied von Phillipps. Quartett vom Chor aus „Mosè“ von Rossini. Arie von Balfe. Scene aus „Niobe“ von Pacini. Duett aus „Turco in Italia“ von Rossini. Arie von Mozart. Chor von Knecht.

Zweite Abtheilung. Ouverture zur „Jessonda“ von Spohr. Irländische Melodie: „Tis the last rose of summer“. Recitativ und Arie aus „Anna Bolena“ von Donizetti. Terzett aus „Così fan tutte“ von Mozart. Lied von Rothschild. Arie von Balfe. Ballade von demselben. Lied von Arne. Marsch und Chor von Mozart.

Donnerstag 15. September 1842 Morgens.

Erste Abtheilung. Introduktion und Chor aus „Josua“ von Händel. Gesang aus der „Sündfluth“ von Schneider. Trio von Rothschild. Arie von Händel. Großer Chor von Dr. Rooff.

Zweite und dritte Abtheilung. „Babylons Fall“. Oratorium, eigens für dieses Fest componirt von Louis Spohr. Personen: Daniel, Cyrus, Belsazar, Nicotris, Chor der Israeliten, israelitische Frauen und Männer, persische Soldaten und Priester.

Der Name Spohr ist innig verbunden mit dem „Norwicher Musikfeste“, durch die Aufführung seiner drei Oratorien, „das jüngste Gericht“, „Calvaria“ und „Babylons Fall“. Er ist innig verknüpft mit unserm musikalischen Ruhm durch die persönliche Leitung des zweiten, und wie sehr wir auch bedauern möchten, daß wir die Freude entbehrten, ihn auch diesesmal an der Spitze zu sehen, so erfüllt es uns doch zu gleicher Zeit mit Stolz, daß er vertrauensvoll seinen Ruf unserem Mitbürger Hrn. Professor Taylor und der Norwicher Capelle anheimstellte, und daß diese beiden ihn nicht nur bewährt, sondern verherrlicht haben. Aus den Titeln der drei geistlichen Werke von Spohr erhellt schon, daß das letzte an Zartheit des Gegenstandes bedeutend den andern nachsteht. Den moralischen Mittelpunkt der Geschichte bildet ein Mensch, der, überwältigt von den Reizen der Sinnenlust, blind ist für das drohende Verderben, bis ihn der plötzlich hereinbrechende Wetterstrahl trifft. Seine religiöse Haltung wird durch sein Verhältniß zum jüdischen Volke bedingt, und durch die zu dessen Gunsten eintretenden Wunder. Wenn schon „Calvaria“ dramatisch war in seiner Behandlung (wie zu behaupten wir uns nicht enthalten können), so ist dies noch mehr der Fall beim

„Fall Babylons", sowohl in seinem Eigenthum als in seiner Entwicklung.

Dieselbe Idee, ihrer heiligen Hülle entkleidet, ist von Zeit zu Zeit von Poeten benützt worden, zuletzt noch und nicht unglücklich in Byrons „Sardanapalus", der Stoff ist aus dem fünften Capitel Daniel, welches mit seiner Einfachheit etwas verringert von der bedeutenden Gewalt der „Schriftzüge an der Wand". Während ihre schwankende Erscheinung Einen so [illegible] von der Bahn des Besseren abwendet, liegt ein tiefer Sinn in der unbefangenen [illegible], womit der Prophet dem Könige und seinen Ministern die Zeichen erklärt, und die eben so [illegible] für die Sache der Tugend spricht, als die [illegible] Klage, in welche das jüdische Volk ausbricht, gegen die Folgen blinder Vermessenheit predigt. Ein Stoff, der die herrlichsten Chöre darbietet. Die Ouverture zeichnet sich durch Eigenschaften besonders aus, ein eigenthümlicher Zug in dem musikalischen Charakter Spohrs, welcher sich im Ganzen dieses erhabenen Werkes kund giebt und dessen Eindruck man nicht mit „Erinnerung" bezeichnen kann, es ist sein Geist. Die schönste Kraft ist auf die Chöre verwendet, obwohl wir noch stets viele Einzelnheiten aufzählen könnten, und besonders die [illegible]lodien rühmend genannt werden müssen. Wir vermissen vielleicht eine Gesammtwirkung wie im „jüngsten Gerichte", die Macht des Eindrucks wie im „Calvario", aber die musikalische Arbeit ist so sicherer, als eines von jenen, und es dürfte in der That für Compositionen wie für Zuhörer die Bezeichnung „biblisches Drama" am geeignetsten erscheinen, denn diesen Charakter beurkundet es auf das deutlichste. — Die Aufführung und der Erfolg können nicht genug gerühmt werden. Die Chöre waren vortrefflich und jeder Einzelne bemühte sich dem Werk seine ganze Aufmerksamkeit zu widmen und so zur Verherrlichung des Ganzen beizutragen. Der Zudrang von Menschen war an diesem Tage so groß, daß Hunderte wegen Mangel an Raum zurückgehen mußten und sich begnügten, die Chöre von Außen anzuhören, da die Macht der Töne die Gränzen des Gebäudes überschritt.

Zum Schlusse nun noch das Programm des sechsten Concertes vom

Donnerstag 15. September 1842 Abends.

Erste Abtheilung. Symphonie D von Mozart. Gesangstück (Irish melody). Rundgesang von Stevens. Lied „Adelaide" von Beethoven. Recitativ und Arie aus „Don Juan" von Mozart. Duett aus „Tancredi" von Rossini. Arie von Balfe. Ballade von Lewes. Duett und Chor von Purcell.

Zweite Abtheilung. Ouverture von Weber. Arie aus „Belly" von Donizetti. Scene aus „Lucia" von demselben. Duett aus „Norma" von Bellini. Octett von Mozart. Ballade von Hatton. Terzett aus dem „Barbiere" von Rossini. Recitativ und Arie aus „La Favorita" von Donizetti. Chor aus „Acis et Galathea" von Händel.

Dieser Ueberblick über die Zusammenstellung reicht hin, die herrschende Geschmacksrichtung in England zu bezeichnen. Auffallen muß es, von französischen Componisten Nichts zu finden. Den Gesang beherrscht italienische, das Instrumentale deutsche Kunst. Das deutsche Lied hingegen, diese kleine Welt, hat in England noch keinen Eingang gefunden. Es ist wahr, auch diesmal wurde die „Adelaide" gesungen und die Bewunderung für den Componisten bricht, wenn auch Rubini's Stimme nicht mehr mit allen den Zaubern wirkte, die früher in ihr lagen, ihr sich vermehrt als abgenommen haben; [illegible] aber vermissen wir unsern Schubert, wo es die Ehre deutscher Musik gilt. Hingegen spricht sich die Neigung des deutschen Genius [illegible] bei seinen Componisten aus, welche der älteren, strengeren Schule angehören. Haydn und Händel gelten in England mehr als in ihrem Vaterlande. Doch, ist nicht England die natürliche Wahlsympathie des Deutschen? — Was wundern wir uns, wenn die Kunstfreunde dieser Nationen um eine Kunst und die gleiche Liebe für die Musik dieser Kunst haben! — Gäbe uns England in der Musik doch nur zurück, was wir an seinem Shakspeare längst redlich verdient haben.

W. J.

Feuilleton.

Aphorismen von Gustav Schilling.

Von der Freiheit in der musikalischen Composition.

Die Hauptbedingung der Tonkunst ist Wohlklang, [illegible] Wohlklang [illegible]. Ist aber der Wohlklang [illegible] Gesetzen unterworfen, [illegible] in der Hauptsache keine Freiheit [illegible] Wohlklang [illegible], so wird die Freiheit nur auf die Nebendinge eingeschränkt seyn. Wenn die Dissonanzen dem Wohlklang untergeordnet werden müssen, so ist es billig, daß ihre Beschränkung genau auf Auflösung in dem Wohlklang hinzielen müsse. Das musikalische Wissen [illegible] und dann auf wie vielfache Weise dieselbe gelöset werden kann, und wie nach dieser Ordnung [illegible] in den Wohlklang umgekehrt werden müsse, und zwar sowohl in der Aufeinanderfolge einzelner Töne [illegible] als in dem Zugleichseyn mehrerer Töne, und in dem gleichzeitigen Fortschreiten mehrerer Stimmen. Die musikalische Freiheit [illegible] seyn, wenn der Componist das Bessere vom Schlechteren zu unterscheiden weiß. Der [illegible] Gebrauch der Freiheit besteht also auch hier, wie überall, in der bewußten Wahl des Besseren.

Neuigkeiten.

(Todesfall.) In Prag starb am 20. October der Lehrer des [illegible] am Conservatorium, Professor Pixis, in einem Alter von 56 Jahren.

(Die Sängerin Pixis heirathet.) Öffentlichen Nachrichten zu Folge wird sich die Sängerin Franzilla Pixis mit dem Dichter [illegible] in Prag demnächst verehelichen.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. **Nr. 47.** 24. November 1842.

Einige Worte bezüglich des Violoncells *).

Die zufällige Anwesenheit ausgezeichneter Kräften in Wien bildet einen günstigen Zeitpunkt, einige Worte bezüglich des Violoncells auszusprechen. Seit Romberg ist dieses Instrument groß, beliebt, und seitdem schmachtende Damen und gefühlvolle Herren es in ihren Schutz genommen haben, gewiß verbreitet worden, daher mehren sich die Künstler, Compositeurs und Dilettanten. Das Violoncell bietet, insbesondere dem Künstler, den größten Wirkungskreis, da es durch keine Einseitigkeit beschränkt ist, sowohl dem Gesange und Ausdrucke jedes Schmerzgefühles als dem Scherze, der Bravour u. s. w. entspricht. Das eigentliche Element des Violoncells bleibt immer das Elegische, doch entwickelt es beim Scherzen eben so als der Witz eines Melancholikers. In neuester Zeit begnügen sich jedoch die Künstler keineswegs mit den eigenthümlichen Effekten des Basses, sondern das arme Instrument soll noch alle jene Wirkungen hervorbringen, die der Violine eigen sind, es soll Violoncell und Violine zugleich seyn (dieselbe Spielart erhalten Zeuge derselben Bravour seyn u. s. w. (Vielleicht sehen wir bald auch auf dem Contrabaß Triller und Läufer spielen.) Wohl ist es wahr, daß außerordentliche Künstler, wie z. B. Servais, das Violoncell so behandeln, daß man glauben könnte, man höre ein Violinconcert von Ernst und den glänzendsten Effekt hervorbringen, aber an dieser Wirkung hat das Instrument nicht den mindesten Antheil, man bewundert nur das Genie des Künstlers, das eben so hinreißen würde, wenn es bei einem Concerte auf Holz und Stroh kunstreich erschiene, wie man bei Gusikow gesehen hat. Ein einfaches Thema, meisterlich gespielt auf dem Violoncell hat oft schon den Sieg über die gefälligsten Passagen davongetragen, denn plaudern kann jedes Instrument, nicht aber singen. Ein Aehnliches gilt vom Contrabaß; man höre jetzt Solostücke auf dem großen Baß, daß der Zuhörer glaubt, er wohne einer Rauferei aller Streichinstrumente bei, aber wirken alle diese Läufe, Triller, Flageolets u. s. w. nur halb so mächtig auf uns ein, als ein einziger Baßton zum vollen Akkorde anderer Instrumente? Kann ein Contrabaßconcert die Wirkung hervorbringen, welche z. B. das einfache tiefe D in der Freischützouverture hervorbringt, und den Zuhörer mit Schauer erfüllt? — Mit es dem soll keineswegs behauptet werden, daß man sich mit Adagios oder einfachen Themas auf dem Violoncell begnügen möge, gesteigerte Effekte und Bravouren müssen auch seyn, doch sollen sie nicht die Regel bilden, und das Adagio bloß als Abwechslung oder Ruhepunkt angebracht werden. Das Violoncell kann lachen und weinen, aber nicht springen und tanzen, es ist viel zu ernst, um als Zierpuppe zu dienen, es ist selbstständig, und braucht nicht erst als Violine sich zu verlocken um zu gefallen. Wer fleißig in häusliche Musikzirkeln kommt, kann sich überzeugen, daß dasselbe Dilettanten weit besser gefallen, als jene, die nur in der Regel mit Violoncellconcerten auftreten (seltene Erscheinungen ausgenommen), nicht als ob sie besser spielten, sondern weil sie gewöhnlich Schwierigkeiten meiden und daher mehr zu Gesangsstücken und melodiereichen Ausdruck ihre Zuflucht nehmen, während sie die [illegible] Fingerschnörkeleien, die Klingklang- und Springbogenteleien bloß als Reserve gebrauchen, wie es auch seyn soll.

Die Dilettanten, d. i. im gewöhnlichen Sinne jene, die mehr leisten als Laien, und weniger als Künstler im wahren Sinne, mittelmäßige Schwierigkeiten gut, große aber mittelmäßig oder gar nicht ausspielen, sich der Musik nur ergeben, weil es ihnen so gefällt, nicht aber, um sie zu verkaufen, und allenfalls in Gesellschaften durch einstudierte Stücke mit Hülfe einer gefälligen Composition anzusprechen und unterhalten wollen, sind durch die neuere Violoncell-Bravourmanie in die traurige Lage versetzt, die jetzt fremden Composition, die sie executiren wollen, von Schwierigkeiten in den Hand zu [illegible], Passagen zu löschen, durch Auslassung oder solcher Sätze, besonders wenn es Mittelsätze sind, entstehen Lücken und zu schnelle Wiederholung des ersten Thomas, andere Stellen werden abgeändert, und so entstellen dann Compositeur und Dilettant. Die Dilettanten waren noch nicht so glücklich, Jemanden zu finden, der so schriebe, als Beriot für die Violine. Was Beriot componirt,

*) Gern theilen wir diesen eben so geist- als lehrreichen Aufsatz auf Verlangen eines Freundes des Hrn. Verf. auch hier mit.

Die Red.

kann jeder Virtuos spielen, der nur ein wenig Fertigkeit und Fertigkeit besitzt, und muß überall gefallen, was aber die Herren Celisten componiren, das können sie gewöhnlich nur selbst spielen, wenn es durchgreifen soll. Bernh. Romberg (nicht nur im Spiele, sondern auch) in der Composition seine Violine wie ein galanter Franzose seine Dame, nämlich mit aller Aufmerksamkeit und Zartheit, er spricht sein Gefühl aus, aber mit Anstand, es freut ihn, die Schönheiten seiner Dame bei Andern herauszustreichen, kurz, Beriot spricht durch seine Violine und sie spricht durch ihn, und was sie Beide sprechen, das spricht das ganze Publikum Europa's mit, und weil die Violine stets in ihrer Sphäre bleibt, so verfehlt sie selbst unter den Händen mittelmäßiger Dilettanten ihre Wirkung nicht. Ganz anders verhält es sich mit andern Violinund den neueren Violoncellcompositeuren. Letztere sagen zum Violoncell: Du bist mein Sclave! und ich will, daß mußt du leisten, ob es deiner Natur angemessen, ob deine Kräfte hinreichen oder nicht, es gilt mir gleich! Nun kommen die armen Dilettanten, das Violoncell ist nicht ihr Sclave, sondern höchstens ihr guter Freund, wenn sie nun die Herren spielen wollen, so fängt das Instrument an, seine Rechte zu behaupten, es stöhnt, brummt, kreischt u. s. w. Der Grund? Der Componist hat die Composition nur für sich, und nicht für das Violoncell geschrieben. Doch läßt sich diese Regel nicht allgemein behaupten, und es ist daher erlaubt, die Violoncellheroen rücksichtlich ihrer Composition einzeln und in kurzen Worten zu besprechen.

Romberg's Compositionen sind die ersten, sowohl rücksichtlich der Zeit ihres Erscheinens als ihres innern Werthes, sie sind sehr gehaltvoll, und deshalb Charakter, sind dem Instrumente angemessen, und schließen alle Schönheiten, die dem Violoncell auf eine natürliche und künstliche (nicht aber unnatürliche) Art entlockt werden können, in sich ein, aber eben weil sein Styl edel und angemessen ist, weil sie der blendend kitzelnden Formen entbehren und ihnen keine Herkulesarbeiten aufladen, sind sie aus der Mode gekommen, denn man will jetzt bei der Musik weniger fühlen und denken, als staunen oder tanzen. Da jedoch ein verdorbener Modegeschmack nicht Maßstab der Beurtheilung eines wahren Composition seyn kann, so müßte man Romberg's Compositionen doch ohne Bedenken zum Vortrage wählen können, wären nicht die Formen davon schon merklich etwas veraltet. Romberg's Genie hat sich zwar von Anfang her gleich seinen eigenen Weg gebahnt, hat ihn aber zu streng beibehalten, sowohl seine Gesangstellen als die Triolen- und die gewöhnlichen Doppelgriffpassagen ähneln sich in allen seinen Werken (die herrlichen und noch jetzt brauchbaren Volkslieder ausgenommen), wenn er also auch ursprünglich originell war, so ist er doch nicht mehr neu, und seine Manier wurde bereits von Andern in überraschendern und schönere Formen gekleidet. Denselben Vorwurf könnte man, nach der Meinung Einiger, ja auch z. B. Mozart, Beethoven machen, allein sie sind noch von Niemanden übertroffen worden, denn die Kunst des Einen kann von Andern erreicht werden, sehr schwer aber die Vortrefflichkeit eines Meisters, wie dieß bei Mozart beispielsweise der Fall ist, und sollen diese Meister durch Andere übertroffen werden, nun, so gerathen sie eben so in Verfall, als dieses Loos schon viele begabte Künstler getroffen hat. — Der fruchtbarste jetzt lebende Componist ist Dotzauer in Dresden, doch halten Talent und Fleiß ungleichen Schritt bei ihm, während ersteres unermüdet vorwärts schreitet, hinkt letzteres von Weitem nach, unter seinen Solostücken findet man zwar manche gute, aber ob sie für das lange Stehen entschädigen, darüber mögen seine Anhänger urtheilen, in den Wiener Concertsälen und Salons ist er fast gar nicht gekannt. Von dem Fleiße Dotzauer's hingegen sprechen laut und lobend seine Uebungsstücke, sie sind zwar nicht für Zuhörer (denn nur Pianisten gestatten sich das Vorrecht, durch Exercitien und Galoppaden das Publikum langweilig zu unterhalten), aber für den Zögling von großem Nutzen, und viele Celisten haben Dotzauer's Uebungen ihre Ausbildung als Schüler zu danken, obwohl Schreiber dieser Zeilen nicht der Meinung ist, daß jedes Uebungsstück immer nur eine und dieselbe Form und Figur verfolgen soll, denn dadurch geräth der Schüler in eine gewisse Gedankenlosigkeit, das Gefühl erstarrt beim monotonen Herableiern derselben Figur, während es besser wäre, den Schüler an Wechseln der Formen, Schwierigkeiten und an das Verbinden der Gesangsstellen mit den Passagen zu gewöhnen. Ein sehr geachteter Componist ist Hr. Kummer, ebenfalls in Dresden, doch besitzen seine Werke die Eigenheit, daß sie zu schwer oder zu leicht sind, daher für Künstler oder Linien, nicht aber für die Mittelklasse, abgesehen davon muß man gestehen, daß jede seiner Gesangstellen von Tiefe des Gefühls, durchdringendem Geiste und reichem Wissen im Musikfache Zeugenschaft ablegt, in den Passagen findet man gewöhnlich brillanten Effekt, aber oft nur ein bloßes Haschen nach demselben. Kummers Werke müssen ihres innewohnenden Geistes wegen mehrmals und nur von Kummer (ausnahmsweise von einem andern großen Künstler) gehört werden, um zu gefallen. Daher ist der unpassende Witz eines sonst trefflichen Blasinstrumentisten nicht zu verargen, es sey ein wahrer Kummer, Compositionen von Kummer anhören zu müssen. Leicht erklärlich, wenn sich ein Musikhandwerker hinsetzt, der die Noten etwa für böhmische Dörfer ansieht, das Violoncell mit dem Bogen zwickt und kratzt, den Geist der Composition als unnöthig hinwegläßt, mit dem Bogen Athem holt und die Passagen bloß herausbrummt, für diesen Fall existirt wohl keine Composition, die dankbar wäre, und nur daran Gefallen finden könnte, für den wäre die Kanonendonner z. B. einer Schlacht bei Leipzig gut großes Musikfest.

In neuester Zeit tauchen in Paris einige Compositeurs auf, von denen zu wünschen wäre, daß sie untertauchen möchten, z. B. Batta, Seligmann u. s. w., von außen sind ihre Werke sehr brillant, sieht man aber hinein, so befindet man sich in einer Wüste. Bei ihnen stoßen nur sehr Stellen Interesse ein, die beliebten Opern entlehnt sind, das Uebrige umkreist gewöhnlich den Nullpunkt. Seligmann vernachlässigt ganz die Basstöne des

Violoncells, und gerade er hätte es nöthig, selbe oft zu bewachen, denn während er in der Cantilene durch gebehnte Stellen [illegible] weiß, sollte er durch den Baß die Zuhörer wecken. Rancunstreich unter allen ist dies Franchomme, der seine Compositionen dadurch auszeichnet, daß er der Begleitung angenehme und kräftige Harmonien beizugesellen versteht. — Bis jetzt haben also die deutschen Cellisten das Bessere geleistet, und es erübrigt nur noch, den k. k. Kammervirtuosen Prof. Merk unter ihnen herauszuheben. Das Publikum selbst hat über seine Compositionen das günstigste Urtheil gefällt, und man kann hinzusetzen, daß Merk der einzige Cellist sey, der nach Art des Meisters sein Instrument behandelt, und darnach strebe, den Dilettanten einen angemessenen Wirkungskreis zu verschaffen. Dieses bezeichnen auch die neueren Werke unter dem Titel „Aux amateurs", oder leider bilden gerade die letzten dieses Nummern den schwächeren Theil seiner Werke, weil sie sind mehr zur Ausbildung als zur Production, während z. B. seine C-dur-, E-dur- und G-dur-Variationen zu den brillantesten Compositionen gehören, die gewiß stets den Eindruck machen würden, hätte man sie ihrer Schönheit wegen nicht schon so oft gehört. (Das neueste Werk des Prof. Merk, betitelt „Morceau de Salon" ist uns so gelungen, dem Dilettanten wie dem Künstler so anpassend, daß es ein frommer Wunsch bleibt. Jeder möge solche Compositionen zu Tage fördern, doch genug davon, da es nicht der Zweck dieses Aufsatzes ist, einzelne Werke zu besprechen.) Bisher hat jeder einige brauchbare Stücke zu Tage gefördert (verschiedenen die meist zu erscheinende Phantasie über [illegible]), oder er ist ebenso wie Der und Andere mit seinem Talente noch immer im Klingen, und hat sich noch keine eigene Bahn gebrochen (wie z. B. Kummer, Merk, Franchomme), wie aber Talent hat, muß sie nehmen und nicht dem Talente Anderer folgen. — — Man kann nun leicht ermessen, wie schwer es sey, passende Compositionen zu finden und je größer die Zahl der Executirenden wird, desto beschränkter die Auswahl. Es wäre aber das Problem eigentlich dahin zu stellen, die Violoncellkünstler mögen in ihren Compositionen, die sie durch Druck allgemein verbreiten wissen wollen, nicht so sehr ihre Technik, als vielmehr das Wirken der Musik beachten, dem Violoncell seinen Reiz nicht entziehen lassen, und ihm nicht mehr aufbürden, als es seiner Natur nach zu leisten vermag, nämlich Tenor und Baß als Sitz der Melodie, Applicaturen als gesteigerter Theil, und Schnörkeleien der Bravour, wenn sie gerade seyn müssen, bloß als einzelne Ornamente: Was schwer, aber dem Instrumente angemessen ist, wird Jedermann gern übernehmen, aber eine Passagen, die gleich mit 𝄞 8va anfangen und beim Steg endigen, auch wobei der Bogen mit seinem Plage alle möglichen Bravouren produciren muß, sind nur seinen großen Meistern vorbehalten, die darin Gefallen finden. Wie soll ein Dilettant oder auch Künstler jene Einzelnheiten in Summa besitzen, die die Großen des Violoncells für sich haben? Kummer z. B. hat ihre besondere Meisterschaft in Terzenläufen und chromatischen Läufen und Doppelläufen, Bohrer, in jeder Beziehung als Techniker ein außerordentlicher Künstler, ist besonders groß im Erhaschen der (Natur-) Flageoletttöne bei rasend schnellem Tempo und in Scalenläufen in der Applicatur, Romberg gefällt sich wieder in anderen ähnlichen technischen Eigenthümlichkeiten u. s. w., wie soll nun ein Dritter die fremden Compositionen spielen sollen, executiren, und das in vollem Maße leisten können, was die Künstler im Einzelnen besitzen? Zwar, könnte man sagen, dennoch der Dritte ist nicht so ausgezeichnet zu spielen, als der Componist; wer aber schon so vielseitig gebildet ist, Werke verschiedener Meister gut auszuführen, setzt sich nicht gern der Gefahr hinkender Vergleiche aus, die jetzt so sehr in der Mode sind, daß man selbst die Werke aller großen Künstler in eine Einfassung bringt, und die Individualität des Ersten dem Andern substituirt. Gespielt kann alles werden, man hört täglich Werke von Lotz, Thalberg, Lipinsky, Ernst, Kummer u. s. w. spielen, aber wie? daß sie wohl zu einer Soirée am Blocksberg taugen würden, nicht aber in einen Salon. In vielen Blättern des Auslandes wird sogar von jedem Künstler gefordert, daß er auch Compositionen fremder Meister gut executirt, was soll nun ein Privatkünstler oder Dilettant, der nur auf die Compositionen Anderer beschränkt ist, leisten, wenn diese nicht so gearbeitet sind, daß sie dem Violoncell eigen und daher den Meistern spielbar werden? — — — — Es erübrigt nun noch, über die Compositionen und Spielart des genialen Servais zu sprechen, was aber einem eigenen Aufsatz vorbehalten bleibe.

Dräxler v. Königsberg.

Kritik.

Berlin bei Schlesinger: *Divertissement et Variations pour le Piano sur des thêmes favoris de l'Opéra „La Favorita" de Donizetti composés par* ***Peter Schubert.*** Op. 32. Pr. ½ Rthlr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Der Zuschnitt (wenn ich mich so ausdrücken darf) solcher Compositionen ist bekannt: auf eine sogenannte ausgestattete und Viel verheißende Einleitung folgt das übliche Thema, und dann darauf eine Reihe Variationen, welche ganz auf alle mögliche Weise mit Figuren und anderen Zierrath zu umgeben streben. Anfangs und vorzugs in der dieser Sinne, dem heutigen Modeverfahren entgegen, doch in den anderen Schranken wahrhafter Claviermusik gebunden und haben in ihrer Verarbeitung des Thema's eine mehr harmonische denn bloß melodische und mit Arpeggien aller Art umhüllte Haltung beachtet. Dadurch sind sie, zumal bei der Gefälligkeit ihrer Ausführung, zugleich zu nützlichen Schulstücken geworden, und ist die Fertigkeit, die sie erheischen, keine große, nur eine mittlere, so werden alle diese guten Eigenschaften sicherlich auch zu ihrer weiteren Verbreitung unter den Dilettanten beitragen.

Ebendaselbst: *Le petit Savoyard. Morceau de Salon pour le Violon avec accompagnement de Piano par Fr Prume.* Pr ½ Rthlr. oder 1 fl. 12 kr rhein.

Es ist dieses, hier so genannt, Salonstück nichts Anderes als eine jener sechs Etuden für Violine, welche der neuere Zeit häufig rühmlichst genannte Virtuos unlängst als sein Op. 2 edirte, und welche wirklich, neben melodischer Gefälligkeit, eine vortreffliche Uebung im Spiel von Sprüngen und Doppelgriffen zu gewähren vermag. Empfehlen wir das Stück daher zu dem Ende eben angehenden Musikvirtuosen, die ihre Sammlung von Schulstücken dadurch vortheilhaft vermehren, zumal die Etude recht wohl auch als Salonstück gebraucht werden kann, wenn durch solches Nichts als nur ein gewisser Grad von Fertigkeit producirt oder zur Schau gestellt werden soll.

Ebendaselbst: *Deux Études de Concert pour le Piano, composées et dediées à Mr. Alex. Dreyschock par Theodor Kullack.* Oeuv. 2. Pr ½ Rthlr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Der Componist ist sein junger Tonkünstler, welcher kürzlich von Sr. Majestät dem Könige von Preussen die Musik erhielt, auf Reisen sich weiter auszubilden, und diese beiden Etuden, von welchen die erste als eine „chromatische“ die zweite als eine „militärische“ in der Ueberschrift bezeichnet worden ist, zeugen in der That auch von seinem gewöhnlichen und tüchtigen Talent, auf das sich grosse Hoffnungen setzen lassen und das jeder Unterstützung bei seiner weitern Entwicklung werth ist, denn nicht allein daß sie an und für sich eine bedeutende praktische Fertigkeit ihres Componisten voraussetzen lassen, sondern sie sind auch eben so stark, d. h. nach Form und Bedeutung, ungeachtet als geschmackvoll ausgeführt. Daher wollen wir den Titel „Concert-Etuden“ auch nicht so deuten, als wolle der Componist damit gesagt haben, daß die beiden Etuden zum Spiel in Concerten sich eignen, denn dazu tragen sie doch wohl zu wenig eigentliche Poesie in sich und halten im Gegentheil zu sehr noch an der Form von bloßen Schulstücken fest, sondern wir meinen lieber meinen, es habe damit gesagt werden sollen, daß die beiden Etuden zur Uebung für schon erfahrene Concertspieler bestimmt seyen, denn dazu passen und eignen sie sich in Wahrheit. Die Bezeichnung „chromatisch“ und „militärisch“ rührt daher, weil die erste fast fortwährend sich in chromatischen Gängen und Windungen bewegt und dadurch die Sicherheit in dieser Applicatur bedeutend fördert, und weil die zweite einen rhythmisch streng gemessenen, marschartigen, kräftigen, kurz militärischen Charakter an sich trägt, der bei der Tonart A-moll, welche eine sehr lange Zeit in ein major übergeht, und der Vollgriffigkeit seiner Harmonie dann abermals manche Schwierigkeiten für Applicatur und überhaupt Ausführung mit sich bringt. Im Uebrigen sind die beiden Stücke, wie sich auch von einem jungen Clavier-Virtuosen heutigen Tages kaum anders erwarten läßt, durchaus modern, d. h. in jener Manier gehalten, welche dem Clavier, außer seinem natürlich gebotenen Harmoniespiel, mit Gewalt noch eine Art Gesang abzunöthigen sich abmüht, aber wegen des schnell verhallenden Tones des Claviertons hiebei nun zu Nichts ihre Zuflucht zu nehmen weiß, als zu einem vorzugsweise kräftigen Markiren der Melodietöne, was begreiflich jede andere feinere Nuancirung des Ausdrucks unmöglich macht. Doch scheint diese bei Stücken wie vorliegende auch kaum nöthig, und hier mag daher, um der Uebung willen, jene, in ihrer Stabilität verletzte, Manier immerhin Platz greifen.

Ebendaselbst: *Trois Impromptus pour le Piano, composés par Jean Fred. Kittl.* Op 17. Pr ⅔ Rthlr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Drei Impromptus! — Nun ja, der Einfälle und plötzlich kommenden Gedanken kann der Künstler wie jeder andere Mensch gar mancherlei haben, mehr und weniger geistreich. Die hier von Hrn. Kittl der Veröffentlichung würdig gehaltenen musikalischen Einfälle sind nicht frische melodische Sätze, aber besondern künstlerischen Werth weiß Referent ihnen nicht beizulegen. Das erste Impromptu erfindet ziemlich derm Hände oder weit gestreckte Figuren, sodern aber einen harmonischen Accompagnement, das beide Hände zu führen haben, auch noch eine Melodie sich bewegt mit dem modernen Vortragswort „il bom marcato“. Hat sich die Melodie mit ihren Gegen- und Zwischensätzen einmal in dur (A-dur) hören lassen, so tritt sie auch in moll auf und wiederholt sich zum dritten Male wiederum in dur, wenn auch mit einigen, doch unwesentlichen Abänderungen. Eigenthümlicher erscheint das zweite Impromptu und zwar deswegen, weil der figurirte Baß hier durchweg in Octaven gespielt werden soll. In solchem Betracht könnte das Stückchen recht wohl als Etude dienen, zumal auch die rechte Hand meist in Doppelgriffen und namentlich Octaven thätig ist. Das dritte Stück, in Fis-dur, erscheint im ersten Anblick, gerade als das so zu sagen gewöhnlichste, dürfte bei näherer Betrachtung aber wohl das tiefste und am wenigsten bedeutungslose seyn. Es kommt mir vor, als die Wahrheit „Alle Menschen müssen sterben“, die an sich absolut und nachsagenswerth genug ist, die Ahnung aber für einen solch größern und interessantern Gedanken halten wird, daß sie zu einem besondern Vermerk für die öffentliche Beachtung, dormirt könnte.

Ebendaselbst: *Grande Valse en forme de Rondo pour Piano sur la Reine de Chypre de Halevy par Jacques Herz.* Op 35. Pr 14 ggr. oder 54 kr. rhein.

Ganz Etwas für spielbustige Dilettantinnen: nicht schwer, und ein Rondo, nach welchem sich allenfalls walzen läßt! Was will man mehr? — „Zu ihrem Vergnügen“ lernen ja die Meisten nur Clavier spielen und überhaupt Musik: es wäre Unrecht, ihnen dieses Vergnügen nicht bis zur Lustigkeit, um nicht zu sagen „Kust“ anzuschaffen.

Ebendaselbst. Lied der Parthenia aus dem Drama „der Sohn der Wildniß" von Halm, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre componirt von Julius Stern. Op. 6. Pr. ⅙ Rthlr. oder 27 kr. rhein.

Es ist dies das Lied „Mein Herz, ich will dich fragen", welches auch Otto Tiehsen schon in Musik setzte und das wir in dessen Composition Seite 341 d. Bl. anzeigten. Ihrem Charakter nach hat diese Composition von Stern viel Aehnliches mit der von Tiehsen, doch — meinen wir — steht sie der letzteren an Wärme, an Innigkeit des Gefühls nach, und es mag dies daher kommen, weil Stern sichtlich zu sehr nach Richtigkeit der Declamation und des Wortaccents strebte, wodurch die melodische Fluß gehemmt werden mußte. Uebrigens ist auch diese Composition nicht ohne Werth, und der Sänger mag selbst wählen, welche von Beiden ihm am meisten entspricht. Gei und fang dir von Tiehsen den Sieg davon, und warum? — deuteten wir bereits an.

Ebendaselbst. Du siehst mich an und kennst mich nicht. Lied von Hoffmann von Fallersleben, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre componirt von Julius Stern. Pr. 5 Sgr. oder 18 kr. rhein.

Auch in diesem Liede, scheint uns, declamirt der Componist zu viel, und hat das Ganze dadurch eine fast dramatische Farbe bekommen, so ist es damit auch aus den Grenzen des eigentlichen Liedes schon herausgetreten. Uebrigens singt sich die Melodie gut.

Von interessanten Sammel-Werken oder Arrangements, welche im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung zu Berlin gegenwärtig erschienen oder erschienen sind, führen wir an:

Glinka's Romanzen und Lieder von Fatadi Cunschmann und Kugel Eckart. Es sind dies bekanntlich einzelne Abdrücke aus „Perlen zu Einderdruck" (Op. 28 und 16). Uns fertig liegen uns drei Nummern vor: das Lied für Tenor „des Königs Traum", das für Baß „der König und sein Ritter" und das für Tenor oder Sopran „Haidhalde". Der Preis von 1⅓ Rthlr. für die ganze Sammlung ist im Verhältniß zu dem hübschen Ausstattung billig.

La Melancolie de F. Prume, transcrite pour le Violoncelle par Katerine Gann. Pr. sowohl mit Quartettals mit Pianoforte-Begleitung ⅔ Rthlr.

Nuova Raccolta di Arie oder Neue Auswahl der beliebtesten italienischen Opern-Arien, mit Pianoforte-Begleitung. Es liegen davon Nr. 1, enthaltend die Sopranarie aus Donizetti's „Milfier": „Selbst sein Grab soll ich nicht finden", Pr. 12 ggr., und Nr. 2, enthaltend die Sopranarie „Wie dem unheilvollen Tage" aus derselben Oper. Pr. 12 ggr.

Sammlung von National-Liedern aller Völker, mit Originaltext und deutscher Uebersetzung. Für eine Singstimme und Piano oder Guitarre. Es liegen vor Nr. 1, „Was ist des Deutschen Vaterland", Nr. 5, „Die Schlacht von Prag" (das bekannte Gedenklied auf Friedrichs des Großen Niederlage von Prag), Nr. 7, der preußische Volksgesang „Borussia", Nr. 21, das französische Lied „Malborough s'en va-t-en guerre", Nr. 23, das franz. Lied „Ça ira", und Nr. 33, das schwedische Lied „Karl Johann war fang her".

Auswahl der beliebtesten Romanzen (mit französischem und deutschem Text) mit Pianoforte-Begleitung. Vor liegt die Romanze „Cinq sous" von der Componistin der Mlle. Louise Puget.

Neue Sammlung classischer geistlicher Gesänge für die Altstimme mit Pianoforte-Begleitung arrangirt von C. Kingn. Von liegt Nr. 35 enthaltend die Arie „Verberg dein heiliges Antlitz" aus dem Requiem von Pergolese. Pr. 4 gr., Nr. 16, die Arie „Erhört, Allmächtiger!" aus Hasse's Te Deum. Pr. 4 gr., Nr. 26, die Arie „O Lamm Gottes, du höchst der Menschen Sünden" aus J. S. Bach's H-moll-Messe, Nr. 31, die Arie „Er an wird wiederkehren" aus Jomelli's Passion, Nr. 39, die Arie „Laß mich auf den Herzen löschen" aus J. Haydn's Stabat mater. Neben der deutschen Uebersetzung steht immer auch der lateinische oder italienische Originaltext.

Die Musik in Böhmen *)

Die Rangstufe, welche Böhmen in mannigfacher musikalischer Hinsicht einnimmt, ist gewiß nicht unerheblich, allerwärts geschätzt man den Volke selbst die glücklichen Anlagen und eine gehörige Ausbildung derselben zu, allein nicht blos das, was die Natur bot, wird gepflegt und ausgebildet, sondern auch das, was die Kunst schafft; daher findet sich neben dem fortschreitenden Gebote der Zeit auch ein tüchtiger Kern am Lande, wohin jene Werke, denen die Meisterwerke oder Aufnahme der nächsten Vergangenheit oder Gegenwart minder zugänglich sind, die nur auf eigene oder anderweitige Kräfte einseitig auf bloße Ausbildung hingewiesen sind. Es soll hiermit im Wunsche den Standpunkt der Kunst nebst einer historischen Entwicklung angedeutet und zugleich auf die Volksmusik hingewiesen werden.

Die historische Entwicklung anlangend, findet sich ein Aufsatz in der böhmischen Zeitschrift Kwety (die Blüthen), der in der Hauptsache Folgendes enthält: „In welche Zeit die ersten musikalischen Kenntnisse der Bewohner Böhmens reichen, läßt sich mit Gewißheit nicht bestimmen, ja selbst aus den ältesten uns bekannten Volksliedern und Volkstänzen kein richtiger Schluß ziehen, ob diese Reliquien dem slawischen Volksstamme angehören oder einem fremden Boden entsprossen sind. Erst als die slawischen Apostel Cyrill und Method die christliche Lehre in Mähren verbreiteten, diese unter Bořiwoy nach Böhmen kam und unter Wenzel I. immer mehr erstarkte, erhob sich

*) Früher auch in der Wiener Musikzeitung abgedruckt.
Die Red.

auch die christliche Kirchenmusik siegreich über die frühere heidnische, ohne sie jedoch gänzlich unterdrücken zu können. Selbst im 12. Jahrhunderte, als bei dem häufigen Besuche von Rom und nach Italien, ferner durch das Gemischen des übrigen Benedictinerordens auch die Zuständigkeit Wälschlands Verehrer und Anhänger fand, behielt die heimatheimliche musikalische Richtung stets das Übergewicht. Adel und Volk waren noch den fremden Neuerungen abgeneigt. Nothwendigerweise mußten die Böhmen damals schon bedeutende musikalische Kenntnisse besessen haben, wenn sie sich in verschiedenen Sphären versuchen, dabei Selbstständiges schaffen und ihre Selbstständigkeit auch bewahren konnten, wenn man daher auch einzelne Anklänge an die Einwirkungen italienischer Musik wahrnehme, so fällt uns doch sogleich das eigenthümliche, von dem nichtböhmischen verschiedenen Rhythmus auf, besonders zeichnete sich darin das 14. Jahrhundert aus, in welchem italienische und französische Sprache, sammt den Sitten fremder Länder, fremde Musik nach Böhmen verpflanzt wurde, ohne daß dabei die künstlerische Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit des Volkes verloren ging, wie weit sie sich gesammt und ausgebildet hatte, das beweisen die Zeiten der Hussitenkriege, durch deren kriegerische Gesänge die kräftigsten und erhebendsten Kirchengesänge der böhmischen Sänger zu uns herübertönten; es ist bekannt, daß die Hussiten und namentlich die siegende Partei der Taboriten sich durch Schlachtlieder zum Kampfe angeeifert habe, vom Magister Joh. Huß sind noch wunderschöne Lieder, so wie ein Cantional vom Jahre 1457 vorhanden.

Es läßt sich zwar nicht mit Gewißheit bestimmen, zu welcher Zeit die ersten böhmischen Lieder mit Melodien an das Tageslicht kamen und wie oft sie aufgelegt wurden, die älteste bekannte Sammlung von 400 Liedern stammt vom Jahre 1529, die letzte Auflage soll die vom Jahre 1566 seyn, doch wird uns am Berichte ersichtlich, daß außer diesen Liedern mehrere hundert Jahre vom Volke gesungen wurden, denn so bekannt ist es, daß selbst Luther manche Gesänge der böhmischen Brüder mit unterlegtem deutschen Texte zu Kirchengesängen wählte.

Der Charakter der böhmischen Musik überragt auch Alles, was uns das Beispiel uns jener Zeiten hinterlassen hat, daß aber bei dem Kriegsgetümmel und den mißgünstigen Verfolgungen auch das musikalische Wissen litt, wird Niemanden wundern, auch unter Rudolph II. erhob es sich wieder, jedoch meist unter dem Einflusse der Jesuiten. Zu Zeiten Ferdinand II., als die Jesuiten die katholische Religion allseitig zu verbreiten strebten, unterließen sie nicht auch auf die Musik ihr Augenmerk zu wenden, errichteten in allen Klöstern und Kirchen Chöre mit besondern Stiftungen. Gewöhnlich verköstigte jedes Kloster sechs bis acht Sängerknaben, welche mit einer gewissen Anzahl Musiker unter der Leitung eines Regenschori den Kirchengottesdienst versahen. Weil aber die Knaben erst dann aufgenommen wurden, wenn sie im Gesange oder der Musik hinlängliche Kenntnisse hatten, so suchten die Aeltern, besonders auf dem Lande, ihre Kinder darin unterweisen zu lassen, dadurch und bei dem angebornen Talente der Böhmen wurde die Musik allgemeiner und heimischer selbst in den Dörfern. Nach Ferdinand III., der ein Gönner der Musik, wurde in jedem Jesuitenseminarium die Kunst gepflegt. Seither mußten sich alle Schullehrer über hinreichende Kenntnisse ausweisen, seit jener Zeit pilgerten auch die Böhmen in fremde Länder, um sich dort zu vervollkommnen und man nannte diese vielseitigen Eigenschaften böhmischer Studenten oder böhmische Musikanten.

Da der Hof und die Geistlichkeit diesem Streben geneigt war, wurde auch der Adel dazu genöthigt, um sein Ansehen dadurch zu erhöhen, daher nahm man Leute in Dienst, die in der Musik bewandert waren und dann weiter ausgebildet wurden. Unter Joseph I. (1705—1711) machte die Musik in Böhmen so wichtige Fortschritte, daß beinahe in jedem Dorfe eine Musikschule errichtet wurde, wo hingegen die musikalische Kunstfertigkeit unter Carl VI. (1711—1740) den höchsten Gipfel erreichte. 1724 veranstaltete dieser Herrscher eine musikalische Produktion, welche in seinen Zeiten einzig in ihrer Art war. Mehr als 1000 Sänger und Musiker versammelten sich unter freiem Himmel in der Nähe von Prag und führten von einem Hügel aus unter einer Dirigenten verschiedene Compositionen durch. Das Fest soll 300 000 fl. C. M. gekostet haben, viele tausend Menschen waren dabei versammelt. Unter Carl VI. soll die böhmische Kirchenmusik den ersten Rang eingenommen haben, damals brachte auch Graf Anton Spork die ersten Waldhörner aus Frankreich und dort fanden sich auch Meister auf diesen Instrumenten. Auch die italienische Oper trug zur musikalischen Ausbildung in Prag bei, besonders um das Jahr 1770 unter dem Direktor Bustelli, auch vollendete damals Mysliwecek als junger Künstler seine ersten Arbeiten in Prag. Rühmliche Wunder erwarben sich auch die Componisten, namentlich in Opern. Allgemein ist es anerkannt, daß die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts das goldene Zeitalter der Musik in Böhmen war, denn damals gab es überall an bedeutenden Orten Virtuosen, Dobrzensky, noch den Hause allgemein bekannt — damals gab es vielleicht kein Orchester in Europa ohne böhmische Musiker. Mozart's „Figaro", „Don Juan", „Cosi fan tutte" wurden in Prag zuerst aufgeführt und wanderten von dort ihre Reise durch die Welt. Damals lebten aber auch viele berühmte Meister in Prag, als Mysliwecek, auch in Italien rühmlichst bekannt, Gaßmann, Hofcapellmeister und der Lehrer Salieri's, die beiden Benda, Stamitz, Seegert, ein theoretisch und praktisch gebildeter Organist, Brixi, Capellmeister bei St. Veit, Wranitzky der erste Violinist seiner Zeit, Raudnann, Dussek, die beiden Kozeluch, Wenzel Kuchar, J. Rößler, Gyrowetz, Hoffmann, Pranzner, Vierhaupt, Mittrsal, Wenzl, Kramar, Wranitzky, Reicha, Gramm, Lessel, die bedeutender Oboist und Flötist, Dwořak, Clarinettist Tomes, Fagottist, die beiden Kammel, Oberlon, Stolle, Posaunist u. a. Unter der Sängern zeigten vorzüglich Kucz, Rowisch und Dussek hierin. Maresch erfand die russische Hornmusik. Punto wird mit Recht der Patriarch des Waldhorns genannt.

Außer der Kirchenmusik fand auch die Tanzmusik in Prag so viel Beifall, wie vielleicht zu keiner Zeit zu jener Zeit. Wiha gab den ersten Impuls dazu, Pichl vervollkommnete sie. — Damals gab es eine große Anzahl von Tanzcomponisten, zu jeder Feierlichkeit zu jedem Vergnügen gab es neue, so daß es oft geschah, daß man zu den Hunden Trinkhöhe und Schiedferrin voll Compositionen dachte, wovon, was sich von selbst versteht, oft kaum zwei Drittel zur Aufführung kamen. Strauß und Lanner haben eigentlich mit ihren Compositionen heutzutage nichts Neues erfunden.

Nachdem wir damit einen kurzen historischen Überblick der für die Musik in Böhmen denkwürdigen Ereignisse gegeben haben, wollen wir nun der Anstalten gedenken, welche es sich zur Aufgabe gesetzt haben, das musikalische Wissen im Lande selbst anzuregen, zu befördern, den Bedürfnissen oder dem Fortschritte der Zeit anzupassen. Wenn sich nicht läugnen läßt, daß auch hier, so wie an vielen Orten viel zu thun übrig bleibt, wiewohl auch Manches in einem geeigneten Grade geleistet werden kann, so verdienen die allgemeinen und auch besondern Bestrebungen ein wärmere Anerkennung und da eine nachhaltige Anregung nicht fehlt, entfaltet sich auch immer mehr die Liebe zur Kunst, die Bereitung, geregeltere Wege zu schaffen und sie von einer Stagnation vom Schein oder von schiefen Richtungen zu bewahren. Die schon einmal erwähnte Zeitschrift hwezdy (die Blüthen) liefert uns einige Daten über das Conservatorium und den Verein zur Beförderung der Kirchenmusik in Böhmen indem sie sich hauptsächlich folgendermaßen ausspricht:

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Dresden am 3. November. In unserer Oper ward kürzlich das Erstlingswerk eines jungen Componisten aufgeführt „Konradin" von Richard Wagner. Das Publikum nahm dasselbe wohl nicht als das Ergebniß eines in seiner Blüte groß gewordenen Talents auf, doch hat der russische [illegible], den es [illegible] nach [illegible] entgehen freilich dem [illegible] und [illegible] Opern einen Erfolg [illegible] eines [illegible] Anstoß, so zeigt das Ganze doch von ungewöhnlichem Talent, auf welches sich [illegible] und Vermehrung große Hoffnungen setzen lassen. Wie man sagt, hat Herr Wagner noch eine zweite Oper fertig, „der Legende [illegible]", welche in Berlin demnächst zur Aufführung kommen werde.

Paris am 3. November. [illegible] wird hier [illegible] oder es ist schon [illegible]. Man sagte er habe den Besuch auf Veranlassen Meyerbeers unternommen, und es werde zu seinem „Nachtlager" gegenwärtig ein französisches Buch verfertigt, um die Oper hier in Scene zu bringen. Gelingt ihm dies, so wird ihm unstreitig viel gelungen sein, denn daß die Oper hier Glück macht, [illegible] und mag ich diesen Augenblick bezweifeln. — Kürzlich hatte das Publikum der großen Oper das interessante Schauspiel, Meyerbeer, Halevy und Auber in einer Loge neben einander Opern zu sehen und es wunderte sich auch dermaßen davon, daß der Aufführung selbst fast gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Was man alles in den verschiedenen Physiognomien lesen zu können meinte, können Sie denken, und das Wunderlichste ist, daß die Leute sich ein Wunder machten, wenn drei Künstler [illegible] und dieser Eintracht friedlich neben einander in einer Loge weilen. Man sieht, wie weit es mit der neidischen Gemeinheit der Großen gekommen! — Statt Rubini, welcher mit [illegible] nach Rußland gegangen ist und welchen mit Paris [illegible] Mädchen im Korridor vorgezogen hat [illegible] haben soll, hat die italienische Oper den Tenor Gardoni gewonnen, der vom Publikum sehr warm aufgenommen wurde. — Von Rossini erzählt man sich gegenwärtig eine hübsche Anekdote. Jemand drängte ihn wie schon andere, doch wieder einmal eine Oper zu schreiben und glaubte diesen Wunsch und den Ausdruck allgemeiner [illegible] aussprechen zu dürfen. „Laßt mich — lautet die Antwort — und stört mich nicht in meiner ‚cogola'". Was thut Jener? — Er verschafft und Rossini's eigenem Munde zu [illegible] daß dieser jetzt an einem Requiem (einem pro [illegible]) arbeite und Manch wahrscheinlich wie Mozart einst sein Schicksal zu [illegible] Inzwischen hören es uns schreiben es nicht, und Keiner denkt daran, daß Rossini Nichts sagte, als „stört mich nicht in meiner Ruhe". Uebrigens versichert man ganz ernstlich, Rossini habe eine Oper fertig und dieselbe bei einer Obrigkeit mit der Bestimmung deponirt, daß dieselbe erst nach seinem Tode und zwar zum Besten der Wohlthätigkeit, als Denkmal [illegible] für ihn sollen werden, aufgeführt werden solle.

Wiesmann und Nodewander. Von unserm Capellmeister Ehrland haben wir demnächst eine neue komische Oper zu erwarten „Die falschen Banditen" (4 Akte). — Lindpaintner ist von unserm kunstliebenden Großherzoge mit einem Gehalte von 1000 Rthlr. als Director des Hoftheaters während der drei Wintermonate angestellt.

Miscellen.

(Musikfest.) In Hamburg hat man sich jetzt der Uebergangung hingegeben haben das heutige Theater [illegible] einen „Kirchhofschaden" [illegible] Krebs [illegible] zur Nachricht für Freiburg [illegible] Oper und Orchester [illegible] und zwar — — aus verschiedenen Gründen.

(Capellmeister Franz Lachner aus München) befindet sich gegenwärtig in Wien, um der Aufführung seiner Oper „Catharina Cornaro" auf dem dortigen Kärnthnerthortheater selbst zu leiten.

(Spontini) ist in Rom angekommen und wird von den verschiedenen Musik-Vereinen &c. dort aufs glänzendste empfangen. Auch bei S. Heil. dem Pabste fand er höchst gnädigste Aufnahme, das auf Befehl desselben ihm eine eigene Wohnung angewiesen werden mußte.

(Auszeichnungen.) Liszt und Rubini gaben in Coburg Concert und erhielten von S. Durchlaucht dem Herzoge das Ritterkreuz des Herzoglich [illegible] Hausordens verliehen. Rubini trat dort auch in den Hofconcerten auf und versicherte, damit Abschied von der Bühne nehmen zu wollen.

(Umfang des großen Opernhauses in London.) Das große Opernhaus in London wurde von Herrn Ramond Laurier um die Summe von 1,300,000 Gulden angekauft. Welche ungeheure Summe dem G. [illegible] ein, wenn man bedenkt, daß nur 7 Monate lang im Jahre darin gespielt wird.

Verantwortlicher Redakteur: Heinrich der Schilling'schen Buchdruck. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum.

Fresco-Gemälde in dem Städelschen Institut in Frankfurt von Philipp Veit.

Erklärt von J. D. Passavant.

In dem Hauptbilde ist veranschaulicht, wie die germanischen frischen Lebenskräfte, denen zwar, obgleich einigen Licht dem christlichen [illegible] sich zugewendet, und wie dieses durch seine Apostel im heidnischen Nacht verscheucht und alle Eintracht und Fähigkeiten mit einem neuen Geiste zu neuem Leben beseelt wurden. In der Mitte des Bildes sieht die allegorische Figur der Religion in jungfräulichem Glanze, indem sie mit der einen Hand auf die ihr von einem Engel dargereichte heilige Schrift hinweist und in der andern einen Palmzweig als Symbol des Friedens hält. Ihren Blick wendet sie nach der einen Seite, wo der h. Bonifacius, einer der größten Apostel Deutschlands, den germanischen Völkern in ihren Wäldern das Reich der ewigen Erlösung verkündet. Vor der Wahrheit und Kraft seines Wortes erschüttert, sitzt denen ein alter Barde ganz in sich versunken und in trauernder Vergessenheit das Ende seines Ansehens voraussehend, während in lebhafter, leidenschaftlicher Bewegung ein junger Priester in Hoffnung künftiger Rache davon eilt. Etwas ferner stehen zwei Männer, aufmerksam zuhörend und staunend dem [illegible] Wort, wogegen eine Gruppe germanischer Jugend dem Bekenntniß des Christenthums ein geneigtes Ohr leiht. Besonders lieblich von der Liebe ergriffen ist ein Mädchen, welches sich dem Stamme der heiligen Eiche [illegible], die auf des Bonifacius Geheiß am [illegible] gefällt, als Symbol des vergangenen heidnischen Deutschlands. Doch neben diesem gefällten Stamme quillt ein frisches Wasser zu neuem Leben hervor. In den Gruppen befinden sich noch die lustigen Knaben [illegible], des ächten Kind der Natur, dessen [illegible] Gemüth noch ungebrochen, doch auch wonder schon [illegible] ergriffen ist, [illegible] mit einem [illegible] nach dem h. Bonifacius blickt. Neben [illegible] sieht, gleichsam als Gegensatz zu unserm [illegible], wenn auch [illegible] ein anderer Knabe, das Kreuz haltend und von himmlischem Schauder ergriffen, den Blick nach der Religion gewendet. Der andere Theil der Darstellung zeigt nun den Erfolg des eingeführten Christenthums in besonderm Bezug auf die Künste. So entdecken wir hier zunächst eine Frau [illegible] in ihre Studien vertieft, als Repräsentantin der [illegible], welche in den Klöstern Wissenschaft und Kunst übend, zuerst Bildung in Deutschland verbreiteten. Im Gefolge des Christenthums erhoben sich prachtvolle Münster und Kirchen, wodurch die drei Schwestern der bildenden Künste das schönste Feld ihrer Wirksamkeit fanden. Diese sehen wir nun hier unter einem Baldachin bei dem Neubau einer Kirche [illegible]. Die Baukunst in tiefer Sinnung, hält einen Plan zu einem Gebäude, während die Sculptur sich an eine lehnend, gleichsam andeutet, daß sie nur mit der Architectur verbunden bei ihrem Entstehen gewesen. Die Malerei sitzt in der Mitte der Schwestern und zwischen [illegible] einem Spiegel das Bild des Himmels und der Erde. In einer andern Gruppe im Vordergrunde erblicken wir die Dichtkunst, die Musik und das Ritterthum, drei Richtungen, welche im Mittelalter das menschliche Leben besonders verschönten und veredelten. Der mit Lorbeer gekrönte Dichter hält den [illegible] in den Händen und schaut [illegible] begeistert nach der Religion. Einige wollen in ihm das Bildniß Rückert's erkennen, den jedenfalls als den würdigsten Repräsentanten der lebenden deutschen Dichter darf betrachtet werden. Die Musik, eine etwas schwärmerische weibliche Gestalt, sitzt rechts mit einer Orgel zur Seite, fast ganz im Schatten [illegible], ihre schwebende [illegible] in der Form [illegible] Natur [illegible]. Mit Harnisch und Helm bedeckt steht zur andern Seite des Dichters ein Ritter in männlicher Jugendkraft, den Blick nach oben, nach Genossen gewendet, welche in der Landschaft zu [illegible] einem Feste, vielleicht zur Kaiserwahl nach Frankfurt ziehen, denn diese Stadt ist [illegible] für welche das Kunstwerk entstanden ist, erblickt man in der Ferne, [illegible] sich ihrem Thema zu. Die letzte Gruppe der reichen Composition betrifft den Unterricht der Jugend, auf den in Deutschland von Alters her die größte Sorgfalt ist gewendet worden und ohne den keine Blüthe in der Kunst gedeihen kann. Ein liebenswürdiger Lehrer sitzt hier unterrichtend in der schönsten freien Natur, von den Kindern aufmerksam, [illegible] in naiver Ungezwungenheit umgeben, ein wahres Vorbild für Lehrer und Kinder.

Zu beiden Enden des Hauptbildes schweben die allegorischen Figuren der Italia und Germania, als Begrenzung des Schauplatzes auf welchem die aus der gesammten antiken Welt mit neuem Keime emporgewachsene Kunst sich wieder allmälig zu hoher Blüthe entfaltet hat. Italia, voll Erinnerungen vergangener Herrlichkeiten und abermals im Besitz einer neuen [illegible] mächtigen Gewalt, als sie mehr geistigen, dem weltlichen Namen ist Germania, voll kräftigem Jugendsinn, eine neue Ordnung der Staatenverhältnisse in der europäischen Welt einführend und gegenüber ihrer Schwestermacht dabei schützend. Bald [illegible] ihr kaiserliches Schwert ruhend, im Reich der Kunst aber, unter dem Einfluß des Christenthums ihr neues Leben entfaltend, welches namentlich in den bildenden Künsten die Architektur zu hoher Vollendung gebracht.

Dieses Bild ist für die Mitglieder des Frankfurter Kunstvereins von Hrn. Ed. Schäffer mit großer Vollendung nach dem Original in 3 Platten in Kupfer gestochen worden, welche ich käuflich an mich gebracht habe, und Exemplare davon wie folgt anbiete:

Das Hauptbild mit den Randverzierungen 25 Zoll Länge und 13 Höhe Rthlr. 5 — fl. 9

Die beiden Seitenstücke Italia und Germania von 10 Zoll Breite auf 11 Höhe jedes

à Rthlr. 1. 12 ggr. — fl. 2. 42 kr.

Abdrücke vor der Schrift, die nur von allen 3 Platten zusammen abgegeben werden können, da eine gleiche Anzahl davon gezogen worden Rthlr. 16. — fl. 28.

Das Mittel-Blatt ist erschienen, die beiden Seitenbilder sind fertig aber noch im Drucke und werden in Kurzem ausgegeben werden.

Carlsruhe, Januar 1842

J. Velten, Kunsthändler

Abonnement bei allen Postämtern, Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. Nr. 48. 1. December 1842.

Einiges über die heutige Musik der Araber, Beduinen, Mauren, Perser und Türken *).

P. Mersenne in dem geschätzten, längst seltenen, großen Werke: Harmonie universelle, Paris 1636 (Traité des Consonances etc. Livre 3me Proposition II.), erörtert unter anderen die Frage: ob die diatonischen Tonstufen der Musik dem Menschen natürlicher sind, als jene des chromatischen Geschlechtes?

„Es lehrt die Erfahrung“ — sagt er — „daß die Völker, welche keine Musiker unter sich haben“ — (er hätte hinzusetzen können: oder auf deren Gesang die Musik-Gelehrten nicht eingewirkt haben) — „durchaus diatonisch singen, wie man dieses aus der nachstehenden Weise der Wilden in Canada entnehmen kann, deren sie sich, nach dem Berichte eines der Capitäne, die der König (von Frankreich) dahin geschickt hat, oft bei ihren Tänzen bedienen.“

„Canadische Weise.“

[Notenbeispiel]

„Dasselbe kann man auch von der Singweise der Amerikaner (Wilden) versichern, welche in dem dritten Theil der Geschichte von Amerika, in der Reisebeschreibung des Jean Leri, sich befindet, welcher erzählt, daß die Tupinambaurs sich häufig dieser Weise bedienten, die sie mehrmal mit den hier untergelegten Worten wiederholen.“

„Drei Gesangweisen der Amerikaner.“

I.

[Notenbeispiel]

Canide ioune

II.

[Notenbeispiel]

he he he he

III.

[Notenbeispiel]

Ähnliche, d. i. durchaus diatonische Weisen will man seitdem bei den Bewohnern vieler neu entdeckter Inseln gefunden haben, davon ich nur noch der, wie eben zur Hand liegenden mehrmal erwähnten Abhandlung des Freiherrn von Dalberg nachstehende Weise aus den Südsee-Inseln als Beispiel anführen will, die aus Steele's Beschreibung der Instrumente auf der Insel Amsterdam genommen ist.

[Notenbeispiel]

Nachstehende Weise der Malgaschen auf Madagaskar (glaublich nicht von europäischer Ueberlieferung) ist von einem neueren Reisenden mitgetheilt worden **).

[Notenbeispiel]

Damit vergleiche man nun die kleine Chrestomathie populärer Gesänge der heutigen Araber (Beduinen, Mauren, Türken und Perser), die ich dem Leser in den Beilagen S. XV u. ff. von Nr. 1 bis 26 biete; sie sind aus Le Brude, Villoteau, Dusberg, Burkhard und Lane, dann aus der unter dem Namen des Abb. Max Stadler in Wien erschienenen Sammlung (Original-Chöre der Derwische Mewlewi) entnommen. In diesen findet man durchaus diatonische Gangweisen, auch nicht überall unsere (für modern gehaltenen) Dur- oder Moll-Tonart, noch sehr deutlich ausgesprochene Modulation in die ver-

*) Aus Kiesewetter's so eben erschienenem Werke: die Musik der Araber etc. D. Red.

*) Klingt mir doch fast zu europäisch, ich wünschte es hätte Herr Steele gerichtsordnungsmäßig wenigstens noch Einen Zeugen sich beigesellt.

**) Voyage à Madagascar et aux îles Comores (1823 — 1830). Par B. F. Leguevel de Lacombe etc. Paris 1840.

wandige Tonarten und Tonleitern, auch mehr Rhythmus, Mensur und Takt!!!

Man könnte sich die Authenticität dieser, von den Reisenden überlieferten Weisen in Zweifel ziehen, wäre man nur irgend zur Zweifelsucht geneigt; aber die Zeugen sind zahlreich, und ihre Mittheilungen übereinstimmend. Es ist dies die Musik, die unter dem Volke entstanden seyn konnte, welches dem Einflusse der Musik-Gelehrten immer entrückt geblieben, Tonweisen, die glaublich vor unbestimmbarer Zeit, von vereinzelten, mit glücklichem musikalischen Instinkt begabten Individuen aus dem Volke erfunden, von anderen ihrer Umgebung nachgesungen und verbreitet, auf tausend unbemerkten Wegen sich fortgepflanzt und vererbt *).

Solcher Gesang, wie ihn die hier mitgetheilten Beispiele zeigen, hat allerdings aus der, von den Philosophen erdachten und ausgebildeten Theorie nicht hervorgehen können; er ist glaublich in seiner Wesenheit älter, als die Periode der sinnreichen arabischen Civilisation, und von mehreren (wie namentlich von den religiösen Gesängen Nr. 15 und 16) ist es ausdrücklich angemerkt, daß sie für so alt gehalten werden als der Islam.

Auch sind aber jene, von den Reisenden an Ort und Stelle beobachteten und notirt überlieferten Gesänge und Weisen nicht von der Beschaffenheit, um daran die Wahrnehmungen derjenigen Berichterstatter bestätiget zu finden, die in dem Gesang der heutigen Araber gar so wunderliche Dinge entdeckt haben wollten; von dem enharmonischen Klanggeschlechte, das ihre Drittelstöne „so künstlich und etwas Schmelzendes“ ausüben sollen, findet sich darin kein Spur, und zeugen solche (wie leiblich und singbar sie wirklich sind) gerade nicht von einem absonderlichen „Gefühl für ächte Schönheit der Musik“, darin sie uns Europäern so weit überlegen seyn sollen; gewiß ist es auch kein für den, ihnen zugeschriebenen „Schönheitssinne“ günstiges Zeugniß, wenn die arabischen Musiker (wie man uns berichtet) oft, besonders bei dem Schluß eines Stückes „durch einen raschen Griff in die Laute alle Saiten zusammen erklingen machen, welches (wie der Erzähler zugleich bezeugt) unsere Ohren mit Recht beleidigen würde; sie [illegible] aber [illegible], weil sie keinen Begriff von dem haben, was wir Harmonie nennen“ **). Man erzählt uns auch, daß die arabischen Sänger selten von einem Intervall zum andern unmittelbar diatonisch übergehen, sondern gewöhnlich „alle dazwischen liegenden chromatischen, ja selbst enharmonischen Zwischenläufe“ durchlaufen, oder (wie ein gelehrter Berichterstatter dieses Verfahren nennt) „sich durch Enharmonik dehnen“ *). Auch soll es eine Eigenheit der arabischen Sänger seyn, die Melodie mit unzähligen [illegible] zu verzieren. Darauf nun scheinen die uns vorliegenden Beispiele der eigentlich populären Weisen, schon ihrem natürlichen Gange nach, ebenfalls nicht zu deuten. Uebrigens braucht man Manieren im Gesang — ein gewisses Durchziehen der Stimme, besonders in langsamer Bewegung, durch ungründliche (oder vielleicht gar keine) Intervalle nach Art gewisser Handwerker, unnennbare Tonfiguren, am Terminalen ein Verbrämen mit geschmacklosen Vor- und Nachschlägen und unzeitigen Trillern — nicht erst im Orient zu suchen, man hat es näher; der getragene einfache Gesang pflegt ohnehin das Ergebniß eines richtigen Geschmackes und gebildeten (oder unverbildeten) Kunstsinnes zu seyn; schlichte Beispiele aber sind ansprechend und [illegible] sich leicht, zumal unter der Auctorität für gelehrt geltender Musiker.

Die in der Beispielsammlung unter No. 9 und 10 vorkommenden Gesänge von arabischen Sängern in Egypten sollten eigentlich nicht mehr unter die populären gezählt werden; sie rühren von Sängern her, die die Musik als ein Gewerbe (oder als eine Art von Beruf) treiben, und von denen es sogar solche geben soll, die einige Kenntniß — wie sie auch seyn — von arabischer Theorie haben **). Wirklich fand Villoteau in Cairo Musiker, die sich rühmten, Rast, Iraq, Nawa, Busilik, [illegible] und dergleichen mehr zu singen, auch Personen, die ihm aber eine doch [illegible] Theorie Aufschluss verschaffen konnten, wodurch, und durch eine doch aufgefundene Handschrift, er in den Stand gesetzt wurde, auch von einer angeblich modernen egyptisch-arabischen Musik (deren Theorie mit Ausnahme

*) Ähnliche Beispiele hat man auch im europäischen Abendlande als populäre Musiken aufbewahrt, aus einer Zeit, wo die gelehrte Musik [illegible] cantus planus und die [illegible] im alten oder Kirchen-Tonarten kannten und [illegible].

**) Dubergen a. O. — (Welch ein Begriff von Harmonie?) — „Von ihrer Laute sagt er eben daselbst: „Wir ziehen diese Saiten [illegible] — Die langsamen [illegible] Uebergänge (?) [illegible] — Der Autor [illegible] unausgeschieden) wußte also nicht, oder [illegible], daß diese sogenannte enharmonische C, welches mit der [illegible] übereinstimmt, beiläufig 120 Schwingungen in einer Secunde giebt“ — Nun beträgt aber die ganze Länge der Saite, von dem Knopf oder von dem Winkel, welchen der Wirbelkasten bildet, bis zum untern Rande gerechnet (nach [illegible]), nicht mehr als 35 Zoll, wovon für den Saiten-Bezug wenigstens 3 Zoll (vom obern Rande bis zum Wirbel) noch abgeschlagen sind. Man [illegible] in welch verschiedenen Ansichten und Behauptungen [illegible] durch [illegible] Meinungen [illegible] werden können!

*) Die arabische Schule würde nun solche Praktik [illegible] verdammen müssen, da sie durchaus die [illegible] Sonderung der kleinsten Intervalle fordert, [illegible]. Den Begriff von Enharmonik in solchem Sinne ist unvereinbar mit den arabischen Theorie — [illegible].

**) Auch in den Gesängen No. 21. 25. 26 erkennt man sogleich den Charakter (oder vielmehr den Einfluß) von Sängern „von Metier“ [illegible], und auch in der [illegible] einiger Gesänge wollen sich einige mit den [illegible] von [illegible] als Kunstsänger bemerklich machen.

einiger neueren Namen für alte Begriffe, in allem Wesentlichen immer noch nur der alten Autoren (?) Rechnung zu geben, diese nach seiner gelehrten Weise zu commentiren, und mit der dort gehörten Musik sogar in Uebereinstimmung zu bringen.

Wenn ich indeß erwäge, daß nach dem Zeugnisse vieler Schriftsteller, und Villoteau's selbst, die Musik im Orient keine geachtete Kunst ist, daß die Personen, die dieselbe für täglichen Lohn auf den Straßen und in den Häusern ausüben, zwar gesucht aber verachtet sind, daß diese Leute folglich wenig Antrieb finden müssen, sich dem beschwerlichen Studium irgend einer Theorie zu unterziehen, die ihnen für die Ausübung ihrer Kunst, welche leichter auf technischem Wege und nach dem Gehör erlernt wird, weder nöthig noch nützlich seyn kann: so bin ich der Meinung, daß die dortigen Musikanten (Bänkelsänger und Fiedler) Charlatans sind, die sich mit „einzelnen Kunstwörtern“ gern mit Kunst-Ausdrücken und Namen brüsten, von deren Bedeutung sie ungefähr gar keine Begriffe haben, und ihr Gehör in unmeßbaren Intervallen für arabisch geregelten Kunstgesang ausgeben. Wie übel handelt die Tonarten Ussak und Rast, in den von Villoteau bezeichneten Beispielen Nr. 9 und 10, ganz natürlich (ohne Drittelstöne zu Hülfe zu nehmen) mit den populären Tonarten (und den uns eigenen) ehemaligen Wanderlieder, zeigt sich eben unter denselben Namen, von denen man endlich gestehen muß, daß sie an Originalität (niedrig auch schon eine Meinung nach vorschlagender musikalischer Gelehrsamkeit) weit hinter den Sangweisen der Wüstenbewohner, selbst hinter jenen der Karawanen und der Beduinen, ja der Matrosen und der Wasserträger in den anderen vorliegenden Beispielen zurückstehen*).

Ueberhaupt scheint es mir ausgemacht, daß unter den Orientalen nicht sowohl die alte Theorie — welche sich in vielen Handschriften noch fort vererbt, ja sogar hier und da von einem Liebhaber musikalischer Speculation noch ausgeforscht wird —, als vielmehr die Ueberlieferung der (äusseren) alten Kunst sich verloren hat.

Die arabische Musik hatte solchergestalt dasselbe Schicksal, wie jene der alten Griechen, deren Theorie sich, in ihren hinterbliebenen Schriften, als ein schönes und für den Liebhaber noch immer anziehendes Problem erhalten hat, von deren Kunst aber unter deren Nachkommen vorlängst ebenfalls jede Spur verloren gegangen ist. Vergeblich waren in der einstigen Heimath selbst die Versuche, die griechische Musik in das Leben zurück zu rufen, und unbelohnt durch den Erfolg die Bemühungen gelehrter Commentatoren, uns von derselben ein Bild zu verschaffen, indem auch sie nur die Werke der Theoretiker, und die zweideutigen Lobpreisungen zur Fabel geneigter Dichter und — Philosophen, als Quellen vorfanden, und kein authentisches Monument praktischer Kunst auf den Tag gekommen war, woraus deren Beschaffenheit hätte erwiesen werden können *). So muß uns denn auch dasjenige, was uns von der Theorie der arabischen Musik die alten Handschriften überliefert haben, gleichfalls für immer genügen für die praktische Ansicht von derselben, nämlich für die irgend mögliche Vorstellung einer Musik, die aus einer solchen Theorie jemals hätte hervorgehen können, glaube ich indeß mit gegenwärtigem Compendio dem wißbegierigen Kunstliebhaber, so weit dies auf solchem Wege überhaupt denkbar ist, immerhin genügende Aufklärung gegeben zu haben. Sich diese theoretisch erdachte Musik sinnlich zu vergegenwärtigen, gäbe es nur den empirischen Weg: das Medium einer Laute oder Guitarre, die nach dem gezeigten System eingerichtet werden müßte, oder ein Clavier mit doppelten Obertasten; oder in Ermangelung eines solchen irgend einen Saitenbogen, z. B. eine gemeine Bauern-Zither, welche nach dem System der sogenannten Drittelstöne, mit Hülfe eines Monochords, so nach den Tonarten umgestimmt werden könnte. Ein solcher Versuch würde dann auch zu der Ueberzeugung führen, ob ein musikalisches Ohr den Drittelstöne fassen, und — wie der sehr gelehrte französische Reisende versichert — nach vieljähriger Übung (Angewöhnung) endlich sogar angenehm finden könne (?). Unseren Kunstsängerinnen, die sich schon auf ihre „chromatische Scala“ durch Halbtöne und Rechtes einbilden, getraue ich mir den Versuch einer solchen chromatischen Scala mit Dritteltönen kaum zuzumuthen, obgleich ohne ihre Mitwirkung das Experiment nicht für vollendet angesehen wäre, indem es vorzüglich auf den Beweis ankäme, daß auch das Organ der Stimme Drittelstöne vernehmlich anzugeben, und zu sondern fähig ist.

Kritik.

Berlin bei Bote und Bock. Johann Huß. Oratorium, gedichtet vom Prof. Dr. August Zeune, componirt von Dr. C. Löwe, Musikdirector in Stettin. Clavierauszug vom Componisten. Op. 82. Pr. 5 Rthlr. oder 8 fl. 45 kr. rhein.

Der poetische Gegenstand dieses Oratoriums ist die Verurtheilung Huß's von dem Concilium zu Costnitz und

*) Die Zigeuner in Hungarn und Siebenbürgen, die durch den rollenden und ganz eigenthümlichen Charakter ihrer Musik auch den fremden Kenner ergötzen und bezaubern, diese das Talent ein Virtuosen in ihrer Art aufbrechen können, würden sehr bald zu elenden Fiedlern herabsinken, wenn sie sich jemals auch nur zur Erlernung der Noten verirrten, auch findet man sie schon (zeitlich) ausgeartet, wenn sie, wie es zuweilen geschieht, in der Fremde ihre Zuhörer mit eingelernter, fixirter oder Local-Musik zu bedienen meinen.

*) Die schon lang verschollene altgriechische Musik fand in der einheimischen Heimath noch thätige Verehrer. Als im XII. und XV. Jahrhundert an deren Wiederherstellung zu Verherrlichung, auf künstlerischem Wege arbeiteten, wie Manuel Bryennius, oder der ernste von Bellermann edirte Anonymus, deren verspätete Commentare, so schätzbar sie an sich seyn mögen, als solche, kaum mehr Gewicht haben dürften, als diejenigen so vieler tüchtigen Gelehrten, die seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften bis auf unsere neueste Zeit sich mit diesem Gegenstande beschäftigt haben.

seine Werk-nennung dort, doch nicht etwa daß er sich auf den Proceß selbst beschränke, und das Historische, was zur Erläuterung dieses nothwendig, blos als dramatische Composition gleichsam in sich entwickelt, sondern der Dichter scheint den dramatischen Styl weniger vertheilen und nach einer andern Weise hauptsächlich verlegen zu müssen gemeint zu haben. Ob er Recht damit that und ob er glücklich dabei verfuhr, will ich nicht entscheiden. Er beginnt seine Handlung mit Huß's Abschiede von Prag. Junge Schüler und Studenten singen fröhliche Lieder, wenn sie sich glücklich preisen, durch gute Lehrer in den Kreis der Wissenschaften eingeführt zu werden. Da aber tritt Hieronymus unter sie, die Botschaft bringend, daß Huß vor das Concilium zu Costnitz geladen worden und daß es somit nicht Zeit mehr zu solch' frohen Liedern sey. Zugleich erscheint Huß, die Absicht seines Freundes Hieronymus bezeugend. Das schmerzt die jungen Leute und Unheil ahnend, daß es wahrscheinlich die „Deutschen" seyen, welche aus Rache für ihre Vertreibung aus Prag diese Vorladung veranlaßt hätten, suchen sie zu Huß, denselben nicht zu folgen und im sichern Port zu bleiben. Die Deutschen müßten seine Huß besser, sie sind ihm ein „gutes, braves Volk", das „keine Rache kennt und keine Tücke", und die besorgten Schüler der richtigeren Ursachen wegen belehrend beharret er auf seinem Vorsatze, zu gehen, obschon auch Hieronymus ihn noch einmal warnt, da er doch wirklich auch die „Klerisei ob ihrer Ueppigkeit und Sporteln, ob schnöden Ablaßkrames 2c. etwas zu hart angeklagt, und kein wohl den Brand, doch nicht das Licht liebe". „Glückzu!" er hofft in Gott auf seine gute Sache, und wenn Alles bangt um ihn, findet er Trost und ermuthigende Kraft in dem (böhmischen) Choral „Was mein Gott will, g'scheh allzeit", in welchen sein Herz sich ergießt und in den dann auch die ganze Versammlung einstimmt. Mit seiner Absicht hat hiernach Huß noch eine Audienz bei dem König Wenzel von Böhmen, bei welcher auch die Königin Sophie zugegen ist. Der König eröffnet ihm daß er angeklagt sei, die Lehren Wikliffs öffentlich gelehrt zu haben; die Königin möchte ihn gern schuldlos wissen, um die Heiligkeit ihres Standes willen; Huß vertheidigt Wiklef um der Wahrheit willen, die in der Liebe bestehe, und der König nimmt sich, damit das Terzett wirklich die dreifache Tonart repräsentirt, der Hoffnung an. Hiemit schließt der erste Theil, und mit Beginn des zweiten sehen (treffen) wir Huß weit hinausgeschritten auf seiner Reise an der deutschen Gränze, im böhmer Walde wo eine Zigeunerhorde lagert, ein ihr entsprechendes charakteristisches Wanderlied singt, und bei welcher Huß mit seinen Begleitern eintrifft, nachdem man ihn mit diesen schon in der Ferne den Choral „Gott ist mein Trost und meine Zuversicht" hat singen hören. Die Zigeuner heißen im Chor die Wanderer willkommen, und als sich einer von ihnen (Chlum) nach der Straße zum Donaustrom erkundigt und dadurch die Richtung der Reise verrathen hat, wird natürlich auch von dem zigeunerischen Handwerk der Wahrsagerei Gebrauch gemacht. Eine Zigeunerin tritt vor und weissagt (All-Kein) ihnen Allen nichts Gutes, da ihr lange Zeit

von Trauerweiden den Weg begränze, den sie genommen, und wenn auch die Gans aus dem Süden wiederkehre, ohne sich die Flügel versengt zu haben, so — — so — — — Die Deutung und das Gleichniß, — Beides klingen etwas wunderbar, doch machen sie auf den glaubensstarken Huß keinen weitern Eindruck, wenn seinen Gefährten auch schwermüthig dabei zu Muthe werden will. Ist er doch auch bewaffnet, wie St. Paulus will, umgürtet mit dem Panzerhemd des Rechts, und hat er doch auch von dem Kaiser Siegmund einen freien Geleitsbrief in der Tasche. Freies Geleit! Kaiser Siegmund! — Gerade der Name ist es, welcher den beiden Sehern (im Chorus) so viel Bedenken macht, da er so leicht und gut sich reimt auf „Lügenmund", und Huß sammt den Seinigen hat genug zu thun, sich von dem „frechen" Volk los zu machen, nimmt Abschied von den Seinen, die er zurückschickt nach Prag, da er nun die vaterländische Erde verläßt, um auf deutschen Boden den Pilgerfuß zu setzen, und die Zigeuner stimmen abermals ihr rasches Wanderlied an. Nur Chlum ist bei Huß geblieben, und bis zur folgenden Nummer sind sie bei mehreren Hirten angekommen, die auf dem Felde ihre Heerden hüten. Huß dürstet, und er bittet einen der Hirten um einen Trunk. Bereitwillig reicht derselbe ihm solchen und er, obschon Chlum ihn warnet, da, der Zigeuner Wort vielleicht schon erfüllend, der deutsche Mann, der zumal Johann Hussen von Prag erkennt und einer der von Prag vertriebenen Deutschen ist, Gift darunter gethan haben könnte, trinkt ihn im Vertrauen auf deutsche Redlichkeit, die sich auch sofort bewährt, begleitet von den Segenswünschen der Hirten, die Huß's „schweren Gang" wohl ahnen und, die zweite Abtheilung des Werks schließend, unter frommem Gesang mit ihren Heerden zur Ruhe treiben. Der dritte Theil versetzt uns sofort in das Schloß zu Costnitz, wo zunächst die Kaiserin Barbara mit ihrem Gemahl Siegmund eine Unterredung pflegt, in der sie diesen zu bewegen sucht, Huß, wenn er nicht widerruft, vor der Peiniger Wuth zu schützen, da sie einen schrecklichen Traum gehabt, seinem von Pilatus Weibe gleich, und ihr das klare Auge und die feste bescheidene Haltung Hussens nichts Schuldvolles verrathen will. Vergeblich indessen ist all ihr Zureden, selbst ihr Erinnern an das kaiserliche Wort eines freien Geleits fruchtet Nichts, da — „die Kirche lehret, daß man dem Ketzer nicht braucht Wort zu halten" und da — „der Kirche Lehren dem Kaiser nicht können zur Schande angerechnet werden". Der Akt eröffnet hiernach (in folgender Nummer) jene Sitzung, in der Huß gerichtet werden soll, mit einer Missa canonica Kyrie eleison' Christe eleison' — und der Bischof von Lübeck beginnt das Verhör. Huß will die 39 Klagepunkte einzeln widerlegen, der Cardinal von Florenz aber meint, das sey zu langweilig, und die gesammte ehrwürdige Versammlung auch stimmt ihm darin bei. Da es nicht nur geschehen werde um Aufschub zu erlangen, Huß appellirt an die öffentliche Meinung, welche kein Gericht ohne Vertheidigung billigen können werde, was eigentliche Meinung. Schweige still! still! still! schreien die Geistlichen unaufhörlich, so oft er reden will, und kann ein Mann von Huß ein und der Volk stammen, so — der Spruch

geschieht — mag er auch wieder hinabfahren dahin, in des Feuers Grab. Ergebung in Gottes Willen bleibt allein sein Trost; er betet: „Nur Gnad' mein Gott will bitten ich, Du wirst mir's nicht versagen" (Wiederholung jenes oben schon erwähnten böhmischen Chorals in zweiter Strophe) ꝛc., ein frommer Chor des Volks begleitet den „edlen Dulder" zum Scheiterhaufen, und meint die „sancta simplicitas" eines Bauern auch, „Gott zu Ehren des Ketzers Holzstoß müssen zu mehren", und schreit der Chor der Geistlichen abermals nach sein „zum Feuer den Ketzer", so umgeben die Flammengeister doch der Zukunft Inhalt im Drohwort enthüllend, mit erschütterndem Chor den Geist der Menge und glaubensmuthig, glaubensstark, unerwandt ist Herz und Geist stirbt Huß „non confundar in aeternum".

Eine reiche scenische Bilderreihe mußte durch diese und eine solche Auffassung und Durchführung des Stoffs entstehen, aber ein eigentlicher dramatischer Effekt — meine ich — konnte niemals auf solche Weise erzielt werden, indem dieselbe nämlich eben bedingt gelegt wurde und gelegt werden mußte, was dem Oratorium zur Unterscheidung von dem eigentlichen Drama abgeht, nämlich in den Momente der scenischen Anschauung. Ich weiß wohl, daß die neuere Oratorien-Dichtung und Oratorien-Composition entschieden und gleichsam zu ihrer eigenthümlichen Charakteristik diesen Weg, zugleich der Scene einen Antheil an ihrer Wirkung zu gestatten, eingeschlagen und einzuschlagen trachtet, allein sichert ihm Erfolg, oder muß sie auch sofort aus Kirche und Concertsaal hinüberwallen in das Theater, auf die Bühne, wo das Oratorium indessen aufhört, Oratorium zu seyn. Eine nothwendige Bedingung für jedes musikalische Kunstwerk oder wenigstens der Wirkung desselben scheint mir zu seyn, daß dasselbe auch ohne Programm in der Hand verstanden wird. Woran aber soll sich hier das Verständniß noch halten, wenn der eigentliche Held des ganzen Drama's bald in dieser, bald in jener Situation und bald in diesen, bald in jenen Begegnungen sich befindet oder erscheint, ohne daß auch nur ein Wort vorhanden, was Situation und Begegnung vorbereitend aufklärt? — Im Theater ist das die Handlung und die Scenerie, im Oratorium aber muß es der Zusammenhang der Geschichte seyn, der das Ganze umfaßt und die wie ein rother Leitfaden sich durch das Ganze hinzieht. Im ersten Theile sehen wir Huß in Mitten seiner Schüler, und die Dichtung giebt auch Erinnerung genug darüber, wie er sodann vor den König Wenzel kommt, bleibt und schon dort im Rückblick hören wir den zweiten Theil mit einem Zigeunerchor anfangen, welchem sogar ein Choral noch entschieden Reisender folgt, darauf Hussitenchor, und im dritten Theile ein Duett zwischen dem Kaiserpaar, so fragen wir wie Wechsel ist und kein Programm zur Hand, ein Wort? — Wie? — Wo? — Wäre wenigstens ein Recitativ zwischen den einzelnen Scenen vorhanden, das den Zusammenhang geschichtlich aufhellte, so wäre die Illusion, zu welcher nach meinem Dafürhalten überhaupt die Oratorienstyle ausmaß von Vorneherein gesteigert werden darf, doch einiger Anhaltspunkt geboten, aber eben der Mangel des ganzen Recitativs macht ist es, meine ich, der den nächsten und bedeutendsten Aufsatz an dem Werke gestattet. Der alten und sicherlich wohl begründeten Regel, nur bekannte historische Stoffe zum Oratorium zu wählen, ist vollkommen Genüge geleistet, aber geschah dies, so ward damit auch zugegeben, daß ein Oratorium Nichts enthalten darf, was das Verständniß erschwert und die leichte Auffassung des Zusammenhangs der einzelnen dramatischen Akte hemmt, und dennoch — um nur ein Beispiel unter vielen hervorzuheben — hören wir auf einmal, nachdem kaum der Zigeunergesang verklungen, Huß daheim (Nr. 14): „Ihr guten Hirten, wollt ihr einem Müden mit einem Trunke frischer Milch wohl laben? — Was gehört dazu, daß wir uns orientiren im Augenblick, wo wir sind, und woher dieser weite Weg des Huß, der so eben noch ergänzt und aber die Freiheit, womit die Zigeuner des Kaisers Wort verhöhnten? — Jedenfalls mehr, als die Anschauung des Werks als musikalischer Kunstleistung gestattet. Wäre ein Vorhang gefallen vorher und ein anderer aufgezogen, und den Anblick einer Hirtenschaar zu gestatten, bei welcher Huß pilgernd einkehrte, so würde aller Zusammenhang sofort klar seyn, aber da das nicht ist und nicht seyn darf, mußte ein recitativischer Zwischensatz erzählen, daß Huß in der oder der Stimmung die Zigeuner verließ, weiter ging ꝛc. ꝛc. Der alte Erzähler im Oratorium — mit Recht ist er veraltet und seine Person verschwunden, aber seine Bedeutung wird und darf nie verschwinden, so lange das Oratorium als eine eigenthümliche dramatische Kunstform gilt und nicht aufgeht ganz und gar in einer geistlichen Oper.

Außer diesem Mangel eines innigeren und dennoch jeder wirklich scenischen Andeutung entbehrlichen dramatischen Zusammenhangs, der — wie gesagt — schnell wieder zu dem Mangel des der Oratorienform unveräußerlichen großen Recitativs nothwendig führen mußte, glaube ich ferner und wie ebenfalls vorhin schon angedeutet, denjenigen dramatischen Effekt in dem Ganzen vermissen zu müssen, der im Oratorium durch eine energische Markirung der Situationen und eine Steigerung derselben von Nummer zu Nummer erreicht wird, und der nur eben sowohl das ruhig friedliche als das geistig bewegte Leben zu seiner Grundlage wählen kann. Die Bilder, welche uns das Werk vorführt, tragen fast durchgängig einen idyllischen Charakter, erst im letzten Theile werden die Farben charakteristisch und mit dramatisch schärferem, dickerem Pinsel aufgetragen, aber dann auch so kurz, in bloß solch einzelnen Punkten abgebrochen, daß das Auge, kaum aufschauend, den Anblick, dessen es sich freute, schon wieder verliert. Aus diesem Mangel eingreifender charakteristischer Färbung erkläre ich mir zugleich den Mangel eines eigentlich großen, erhebenden Schwungs, welchen letztern ich nirgends finde, und welcher unausbleiblich entstanden seyn würde, hätte nur einmal der Dichter gewagt, Huß mehr als einen himmelanstrebenden, beharrlich unerschütterlichen Glaubenshelden darzustellen. Ein begeisterndes Wort aus seinem Munde z. B. gleich im ersten Theile zu den Studenten, zu welch' mächtigem Widerhall im begeisternden Chor hätte es diese reizen können! Ähnlich so bei den Zigeunern und Hirten, wo die Poesie auch zu Versuchen einer Standesentfaltung hätte ihre Zuflucht nehmen dürfen. Wie die Sache ist aber erscheint Huß, obschon der leitende Mittelpunkt des ganzen Werks,

überall und durchaus anlhätig, erscheint nicht einmal als der, welcher er wirklich war, ein Kämpfer, ein Geisterstürmer, sondern stets in passiver Haltung. Das mußte von einem hohen erwarten und eine Tonlosigkeit gewissermaßen über das ganze Dichtung ausgießen, an der sich zu erwärmen ein eitles Bemühen war.

Der Componist scheint dies auch wohl gefühlt zu haben, indem man hie und da Zeichen in seinem Satze wahrnimmt, welche darauf hindeuten, daß er zu ersetzen und nachzuholen gesonnen war, was die Dichtung in dieser Beziehung versäumt hatte, und daß er dennoch Manches größer und breiter und charakteristisch bedeutsamer anlegen wollte, als er nachgehends es gleichwohl auszuführen sich gezwungen sah, weil er sonst einen großen Leib gleichsam mit kleinem Geiste geschaffen haben würde. Namentlich rechne ich dahin den zweiten Chor der Schüler und Studenten „Huß ist nicht fern". Der Moment ist ein großer und dennoch die in der Dichtung selbst gegebene Veranlassung eine so kleine! Jener Größe zu genügen hatte der Componist gern hier sofort einen großen breiten Chor mit fugirtem Satze geschaffen, aber diese band ihm die Hände und er mußte sich mit Imitationen auf einer gegebenen Grundlage des Basses begnügen, da nicht Mark noch kräftiges jugendliches Leben, wieder eine Einheit in der Empfindung noch das ahnen, was die Fugenform macht ein deutliches und überredendes Drängen in dem Ausdrucke jener Empfindung. Dann rechne ich dahin den Zigeunerchor im zweiten Theile, den ich jedem für den Styl eines Oratoriums etwas zu charakteristisch durchgeführt halte, und endlich den Chor der Heiden, der, obschon guterdings überschreiben, doch auch an dieser charakteristischen Farbung nicht einmal sonderlichen Ueberfluß haben dürfte. Es begegnen wir in dem ganzen Oratorium von drei Abtheilungen nicht einem einzigen wahrhaft erhebenden, großen Chor, denn auch der letzte, der „Chor der Flammengeister", läßt sich dahin nicht rechnen, und wollen wir die Fuge, womit dieser Chor schließt, nicht für eine Fuge, sondern mehr nur für eine Fughette gelten lassen, so ist ebenfalls in dem ganzen Oratorium nicht ein einziger kräftiger fugirter Satz. Doch sei damit keineswegs gesagt seyn, als enthielte das Werk, dessen Gesammtgestaltung ich dennoch so weit und von welcher Seite mein Auge sie erschaut für eine verfehlte anzugeben mich gedrungen fühle, nicht auch einige einzelne sehr gelungene Schönheiten. Das Terzett zwischen König Wenzel, dessen Gemahlin Sophie und Huß (Nr. 5) gehört unstreitig zu den schönsten Compositionen, welche wir von dem eben in diesem Fache bewährten Tonsetzer besitzen, ist gut erfunden und lyrisch trefflich gelungen: von eben so dieser declamatorischer als dramatischer Wahrheit und ein reiches, tiefes Gemüth athmend, auch vorzüglich gut gearbeitet. Der Choral vorher „Was mein Gott will" &c. : die Idee ist gewiß eine glückliche, daß der Componist Huß darein ausbrechen und dann die Studenten mitten in der Verszeile mit einstimmen läßt, wenn er jedoch nur auch Betzeugeheit gehabt hätte, eine Situation zu entwickeln, welche in der Steigerung hier dann ihren Schluß und erhebendsten Eingang gefunden, und wenn er in der Ausführung der Idee wieder den Effekt nicht dadurch noch geschmälert hätte, daß er Huß, so bald der Chor einfällt, die eigentliche Melodie verlassen und in die Tenorstimme übertreten läßt. Huß fängt zu den Choral an, ihn treibt ja das Gefühl zuerst dazu, warum ihn man nicht auch gleichsam als den Chorführer fortwährend erscheinen lassen? — Unwillkürlich fällt mir hier Meyerbeers Anwendung des Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott" in den „Hugenotten" ein, als der bedrängte Glaubensheld Marcell nirgends mehr Trost, Erquickung und Schutz gegen jede Anfechtung findet, da erst schwingt er sich auf zu dem allmächtigen Liede und gewinnt auch sofort damit alle Theilnahme und allen Sieg über die gewaltigen und leiblichen Gefahren des Augenblicks. Der Abschied, den Huß in Nr. 12 von seinen Begleitern nimmt, welche schöne Gelegenheit hätte hier sich zu einem der prachtvollsten Chöre dargeboten, hätte der Dichter dem Huß nur ein wenig einen andern als leidenden Zustand gestattet. Diese seiner Anhänger konnten in seinem Erfolge bis an die böhmische Gränze gebracht werden, und nun konnte hier der Componist uns eine Ahnung geben von der Macht jener Lieder, mit welcher die Hussiten mehr fast und sicherer ihre wunderbaren Siege errangen, als mit dem Schwerte, indem er uns ein Gelübde etwa, treu zu bleiben seinem Werk und seiner Gesinnung dort vor dem harrenden Gericht, oder was dergleichen, das der Dichter dem Huß und zu seinen scheidenden Freunden redend in den Mund gelegt, dieser hätte ausbrechen lassen in einem jener begeisternden, weltverschmähender Glaubenslieder. Aber Nichts von all Dem. Gut gearbeitet, auch ergreifend dagegen sind wieder die Nummern 16, 17 und 18, welche zu Anfang des dritten Theils die Scene zwischen Kaiser Sigismund und der Kaiserin einschließen. Es ist ein durchwindes Recitativ, eine kleine Arie und ein Duett. Und von besonders musikalischem Interesse ist die ganz im alten Kirchenstyle gehaltene vierstimmige Missa canonica (Nr. 19). Da die Begleitung dabei blos ausfüllend die Stimmen unterstützt, so ist die Composition auch als streng im sog. Capellstyle zu betrachten, und der verehrte Tonsetzer legt damit klare Beweise tiefer contrapunktischer und harmonischer Kenntniß nieder. Freilich auf das große Publikum wird diese Nummer — so gewiß dieselbe hier (s. oben) am rechtesten Platze ist, nicht in der Weise wirken, welche geeignet war, vorangegangenes Kälten vergessen zu machen, doch denjenigen, der innigeres und entschiedeneres Interesse an derlei Einführungen nimmt, muß und wird sie dagegen überraschend erwärmen, und gern auch kann noch bei sich erwägend verweilen lassen, wenn die folgende, etwas zu sehr an Mendelssohns Paulus erinnernde Unterjochungsscene nicht geeignet ist, ein anderes Interesse an die Stelle dieses rein musikalischen zu setzen.

Schilling.

Gaben der F. Fechner: Sechs Volkslieder zum Pianoforte. Text und Musik von Leopold Schefer. Op. 42. Pr. 20 Sgr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Es ist ein Glück, wenn der lyrische Dichter vermag, seinen Versen zugleich auch die gewünschte Musik zu ge-

den, immer muß alsdann mehr Wahrheit, mehr Uebereinstimmung, mehr Einheit und Reinheit in den verschiedenen Ausdruck des Wortes und Tones kommen. Will dieselben übrigens Jemand mit ein sechs deutschen Lieder nicht genannt, so gewiß andrerseits ihre Sprache eine populäre, der unmittelbare Ausdruck eines aus dem reinen Naturleben angeregten Gefühls und ihre Melodie eine leicht singbare, gemüthliche, frische genannt werden muß. Auch daß sie Volkslieder einst würden, d. h. in den Volksmund übergehen, bezweifeln wir, weil dazu die Poesie zu wenig Objektivität und die Musik zu wenig Unmittelbarkeit besitzt. Nach Schullehrer dagegen wären die Gesänge wohl, wenn nur der Text auch erlaubte, ohne Bedenken das Heft der Jugend in die Hand zu geben. Zwar ist nichts eigentlich Anstößiges darin, aber die Achtung der Jugend ist eine andere als die des reiferen Alters, so wie die Fantasie jener immer mehr an dem Worte als an dem Gedanken, der das Wort überschreitet, haftet. Als das im Styl gelungenste unter allen sechs Liedern, welche dem würdigen und verdienten Mangensänger in Berlin gewidmet wurden, erscheint uns das vierte, „die Schmiede“. Für eine geschmackvollere Ausstattung hätte die Verlagshandlung wohl sorgen dürfen.

Stuttgart in der Allg. Musikhandlung: *La Bayadere*. Chansonnette avec accompagnement de Piano ou de Guitarre à Mad. Anna Bishop par *Ch. Bochsa*. Pr. 36 kr. oder 8 ggl.

Ein allerliebstes Lied, das nur gut, d. h. mit allem Ausdrucke von Naivetät gesungen seyn muß, um überall zu gefallen und in allen Gesellschaften das größte Glück zu machen. Besondere Stimmkräfte sind zu dem guten Vortrage nicht erforderlich. Die Madame Bishop sang das Lied in dem ersten der beiden Concerte, welche sie in Stuttgart gab, und nicht allein daß sie sofort um Wiederholung gebeten wurde, sondern auch in dem zweiten Concerte ward seine Wiederholung ausdrücklich verlangt. Der Text ist französisch, doch fügte die Verlagshandlung auch eine metrisch und rhythmisch gut angepaßte deutsche Uebersetzung bei. Wie Herr Bochsa versichert, hat eine Verlagshandlung in Wien während seines Aufenthalts dort versucht, das Lied beim Vortrage nachschreiben und darnach gedruckt ausgeben zu lassen, doch sey dieser Nachdruck durchaus fehlerhaft und allein oben genannter Handlung hat er contractmäßig das Verlagsrecht zugestanden.

Correspondenz.

Stuttgart am 16. November 1842.

Endlich hörten wir auch einmal wieder den „Freischütz“ von Weber. Lange, recht lange hatte er geruht, und es war seine Anzeige ein freudiger Ruf im Publikum. Er gibt Opern und Operetten, worüber sich eine ganze Leidensgeschichte schreiben ließe. Er von dem Hiller'schen lustigen Schuster, vom Don Juan und vom Freischützen. Das Stammland der Sage ist das sächsische Jagdschloß Moritzburg bei Dresden, hier lernte Apel sie kennen und benutzte sie zu der bekannten Erzählung im Gespensterbuch, wonach Kind seinen Text dichtete. Weber war entzückt als er ihn las, der Jungfernkranz sagte ihm so zu, daß dieser die erste Nummer war, welche er nach Empfang des Manuscripts componirte. Der Freischütz sollte eine Volksoper im eigentlichen Sinne des Wortes werden, und deswegen wurden Walzer, Jungfernkranz und Bauernmarsch sächsischen Volksmelodien entnommen. Mit rastloser Thätigkeit arbeitete Weber fort, und am 15. Juni 1821 wurde sein berühmtes Tonwerk zu Berlin aufgeführt als erste Oper in dem neuerbauten Schauspielhause. Der Erfolg ist bekannt. Der Freischütz kam bald auf alle deutsche Theater, schon in Wien mit bedeutenden Aenderungen. Castil-Blaze verballhornte ihn als Robin des bois für Paris und gerieth darüber in einen Rechtsstreit mit dem Componisten, doch hatte ich in der französischen Textumschmelzung den Umstand, daß Kilian als Buddedy Aenochens auftritt, für nicht nützlich und für geeignet, das Verhältniß aller handelnden Personen mehr zu binden. Für das englische Theater wurde der Text dreimal umgedichtet, eine davon, dem Original treuere Uebersetzung ließ Weber während seines Aufenthaltes in London besorgen. Aus England und Frankreich wanderte der Freischütz nach allen Landen, nach Italien, Rußland, selbst nach den Ufern des Mississippi. Ins Italienische ward er übersetzt von Rossi, ins Dänische von Oehlenschläger, ins Schwedische 1826, ins Russische durch von Seltern, ins Böhmische von J. N. Stepanek, Prag 1824, und Polnische unter dem Titel: Wolny Strzelec von Adalbert Boguslawsky, Warschau 1826, am spätesten kam er auf das Nationaltheater zu Amsterdam, wo man ihn erst im Jahr 1827 unter dem Titel „Het vrybodsel of de zwarte Jager“ aufführte. Außerdem wurde er parodirt (von einem weltfingerigen Kaufmann, Quedlinburg 1824) und von Moritz Thienz für Kinder bearbeitet. Der Geschmack für gediegene ältere Musik ist bei den Sachverständigen und bei der Masse hier vorherrschend, allein er wird, wie man allgemein sieht, unterdrückt, und wenn es so fort geht, in wenigen Jahren ganz hingerichtet seyn. Man könnte die musikalischen Tages-Oberflächlichkeiten alle, wenn auch mit mehr Abwechslung als hier geschieht, geben, wenn nur die Meisterwerke von Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Gluck, Cherubini, Méhul dadurch nicht vergessen würden, sie sind vom Repertoir verbannt, tauchen nur eine Zeitlang daran auf, um sich gleich wieder in Nacht zu verlieren. Das Haus war überfüllt, ein Beweis mehr für mein Urtheil, die Aufführung gelungen. Die Ouverture ging so innig zusammen, daß die enge Verwandtschaft der mit seiner Cavatine einmal gereiften Tongedanken schön hervortrat. Fräulein Enile, welche die Agathe sang, hat eine schöne kräftige Stimme und Talent für den Vortrag deutscher Musik, sie singt einfach und würdevoll. Die böse Angewohnheit den Ton von einer Note zur andern zu ziehen, besonders bei solchen Stellen, wo auf dem folgenden Ton noch eine Sylbe zu singen ist, kann ich nicht leiden. Fräulein Franchetti ist eine tüchtige Sängerin, das dieses

es im zweiten Aufzug. In diesem Akt überhaupt entfaltet sich der Reichthum eines neuen Geistes, den Webit der mystischen Kunst eingehaucht, es entwickeln sich eigenthümliche Schönheiten der Instrumentirung, manche Instrumente sind ganz originell angewandt, z. B. des Aennchens Scherze Bratsche und Fagott, mit denen man doch sonst ganz einzig gemessene Stimmungen auszudrücken sucht. Hr. v. Kolir (Caspar) verbindet mit einem angenehmen Singmittel ein gutes Spiel, und gefiel sehr. Einen Bassisten kann man ihn nicht nennen, der Umfang seiner Stimme ist beschränkt, aber sein kleines Tonregister trägt einen edlen Timbre. Hr. Rauscher (Max) ist ein tüchtiger Sänger, schade daß die Zeit auch an ihm ihre Rechte geltend macht. Sein hohes g sollte er mehr moderiren, der Ton wird sonst zu grell. In der Wolfsschlucht zischt sich ein Feuer, das weder beleuchtete noch erwärmte, es geschahen einige unnütze Schläge auf einen Amboß, zwei feurig seyn sollende Räder drehten in der Luft, der Samiel wurde dreimal angeblitzt, und die Eule verdrehte viermal die Augen, zweimal roth und zweimal gelb ... Das alles war ganz meisterhaft! Mit dieser Kinder-Sendung sollte man Erwachsene verschonen, und mit solcher Pfeffernuß, wenn die Kunst mischen auch daran gewöhnt sind, bei Zeiten sich nicht blamiren wollen!

Feuilleton.

Miscelle.

(Weniges über die Fernsicht des Schalles.) Der berühmte englische Physiker Reid, unter andern Erfinder eines neuen Ventilationssystems, welches bereits in der ganzen britischen Provinz und in öffentlichen Gebäuden aller Art mit dem ausgezeichnetsten Erfolge angewandt wird, hat in seinen anziehenden Vorträgen, die er in Exeter-Hall über diesen in allgemein gefälschten Beziehung so höchst wichtigen Gegenstand hält, kürzlich folgende Angabe mitgetheilt. Die Gewalt, womit sich der Schall durch die Atmosphäre fortpflanzt, ist bekanntlich sehr groß, mit der bekannt sind folgende Details. In stiller Luft kann die einzelne menschliche Stimme meilenweit vernommen werden, und ein Ruf ist einmal bei einer solchen zu Gibraltar auf einer Ferne von 10 englischen Meilen, also über zwei deutsche, gehört worden. An stillen Abenden kann eine solche in unserem Lande (England) über zwei bis drei Meilen weit vernommen werden. Der Ruf der Wächterleute ist oft mehrere Meilen weit deutlich gehört worden. Der schrille Ruf des Fischers, der bekanntlich aus einem langgezogenen musikalischen Laut besteht, kann fünf Meilen weit vernommen werden. Zu Edinburgh in Schottland hört man öfter die Stimmen der Fischer von dem fünf Meilen weit gelegenen Inchkeith Eilande herüber. Der Apell, die Reveille und der Zapfenstreich auf der Edinburger Citadelle sind über 20 Meilen weit vernommen worden. Einer positiven Versicherung des Admirals Richards zu Folge wird der Knall einer Geschützes zur See nur dann 300 (englische) Meilen weit vernommen und der Admiral selber weiß sich eines Falles zu erinnern, wo er einen ganzen Tag hindurch das Krachen einzelner Geschütze hörte, welche in einer Seeschlacht erprobt wurden, die 300 Meilen von der Stelle entfernt war, wo er sich eben mit seinem Schiffe befand.

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.





Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 49. 8. December 1842.

Anzeige.

Unsere „Jahrbücher" rc. erscheinen auch im nächsten Jahre 1843, jedoch nicht mehr in gegenwärtiger, sondern in einer etwas veränderten Gestalt. Um nämlich mehr Raum für leitende, unterhaltende, wissenschaftliche rc. Aufsätze aus dem gesammten Gebiete der musikalischen Kunst, so wie für Correspondenzen mehr culturhistorischer Tendenz zu gewinnen, werden sie vom Neujahr an nicht mehr in wöchentlichen Nummern, sondern in periodischen Heften ausgegeben werden. Dadurch wird es möglich, das blos stückweise Liefern größerer Artikel zu vermeiden, und dem mehrseitigen Verlangen nach solchen, sowohl von Seiten ihrer Verfasser als von Seiten der Leser, dem wir bisher nicht immer nachzukommen vermochten, zu genügen. Ferner wird dadurch möglich werden, dem Journal mehr und mehr den Charakter eines deutschen Kunstarchivs aufzuprägen, mit dem es auch bis jetzt schon nach Kräften aus dem Kreise gewöhnlicher Tagsliteratur auszuschreiten strebte. Und was uns von besonderem Werthe dünkt, ist, daß wir durch diese neue Form endlich auch Raum und Möglichkeit für Mittheilung solcher Artikel und Aufsätze erlangen, welche mit dem Zwecke der Belehrung zugleich den der Unterhaltung in sich verbinden und dadurch einen jeder Zeit gleich hohen Werth bewahren. Im Geiste bleiben die „Jahrbücher" indessen fortan die bisherigen, d. h. sie werden auch in der neuen äußern Form, in welcher ihnen die trefflich eingerichteten englischen musikalischen Reviews zum Vorbilde dienen, nur den edlern Bestrebungen das Wort reden und jede Verirrung nach Kräften zurechtführend in den Weg treten. Ein ausführlicher Prospekt über die damit nur vorläufig angezeigte Aenderung erfolgt demnächst.

Bestellungen auf den neuen Jahrgang nimmt wie bisher jede Buchhandlung an.

Stuttgart im November 1842. Der Redaktion.

Grundzüge

einer neuen vollständigen Theorie der Harmonie.

In der neuen, in der heutigen Musik entbehrt man sowohl ein vollkommen entsprechendes Lehrbuch, als eine vollständige Theorie der Harmonie. Die neuesten Lehrbücher zeichnen sich zwar durch gelehrte und historische Forschungen, und durch systematische Ordnung aus, doch mangelt die wahre rationelle praktische Tendenz. Woher diese Gelehrtheit in den Lehrbüchern? Sie sehen gerade aus, wie eine Sprachlehre, in welcher die historische Entwickelung der Buchstaben und der ganzen Sprache mitten unter dem jetzigen Sprachgebrauch durchgeführt würde, wodurch der Schüler nur nicht doppelt und dreifach verwirrt, er will die jetzige Sprache erlernen, er will Grundregeln, und viele Beispiele dafür.

Ist doch in der Musik klare Regel! hier giebt es keinen Sprachgebrauch, keine Dialekte, sie ist immer und überall dieselbe, und sie sollte kein Gesetzbuch haben? Ja sie hat eines, und dieses liegt in der Praxis vergraben, diese ist die reine, die ungetrübte Quelle der Theorie, und nur diese läßt die ächte Theorie, die wahren Grundsätze in sich finden, und in ihr haben sie die Tonmeister gefunden; wissenschaftliche Forschungen können nur Bestätigung der auffallendsten oben liegenden Gesetze geben, weiter aber nichts. Man muß die Ströme, welche in das Tonmeer sich munden, und es beständig füllen, bis an ihre Quelle verfolgen und dabei Nebenflüsse und Bäche wohl unterscheiden, nur dann läßt sich eine sichere Specialcharte des harmonischen Landes zeichnen, wenn

der Harmoniesphären. Die kleine Quint entstand auf folgende Weise:

C. Jonische Quint. steigende. fallende 5. kl. 5

als Quarten fallende. steigende.

Zum Beyspiel in C.

steigende 5.

fallende 5.

So hätte nun die Tonart C zwei Auflösungszeichen; diese werden aber nicht geschrieben, indem man diese Tonleiter als Normalleiter betrachtet, von welcher die übrigen eilf abgeleitet sind. Durch die Chromatisirung dieser beiden großen Quinten, durch ihre Verschmelzung, entsteht die kleine Quint oder große Quart, welche das härteste der natürlichen Intervalle ist, welches aber das Ohr willig erträgt zu Gunsten der harmonischen (chromatischen) Einleitung der Tonica und der Terz, welchen sie durch die Mitwirkung von zwei halben Tönen genähert wird.

In den extremen Tonarten wiederholen sich die ersten sechs kleinen Quinten, es ist also eine kleine Quint zwei Tonarten gemeinschaftlich; jedoch werden hier die Tonica und die Terz in entgegengesetzter Richtung eingeleitet, diese Erscheinung ist die Zweideutigkeit der kleinen Quint, welche, wie eben gesagt, auf der Enharmonie (der Beziehungsfähigkeit eines Tones nach beiden Richtungen) beruht. Die 12 kleinen Quinten lassen sich also auf 6 reduziren:

C G Des B As

Fis — Ges.

A Es E H F

Die Zweideutigkeit ist jedoch gerade in derjenigen Tonart, welcher die kleine Quint angehört, am geringsten; denn z. B. in C ist gerade die Ausweichung nach Fis, wohin die zweideutige kleine Quint führt, die unerwartetste zu nennende, die Ursache liegt nicht sowohl darin, daß die Tonarten C und Fis von einander ganz verschiedene Töne haben (C hat mit Fis nur h und eis = f gemeinschaftlich) als noch darin, daß die Tonica C und Fis das Intervall der großen Quart (des härtesten Intervalls) bilden. Die Zweideutigkeit nimmt aber desto mehr zu, je näher man zur extremen Tonart rückt, z. B. in C D A, F is, weil in diesen Tonarten der Ton Fis schon gehört worden ist, weil die Einleitung vorbereitet ist. Zur Vermehrung oder Verminderung der Zweideutigkeit tragen noch andere Momente bei, von welchen weiter unten die Rede seyn wird.

Die abgeleiteten Tonarten scheiden sich in Tonarten mit Erhöhungszeichen ♯, in aufsteigender Linie wird immer die Septime der nachfolgenden Leiter erhöht, und in solche mit Erniedrigungszeichen, mit ♭, in dieser wird in absteigender Linie immer die Quart erniedrigt; in der Mitte stoßen diese Tonarten als enharmonisch zusammen; die Zeichen der vorausgehenden Tonleitern bleiben:

abgeleitete.

Es F C G

B C D

Normalleiter

Wendungen der Leitern.

Nachdem die Schüler die zwölf Tonarten in ihrer Stammlage dem Gedächtniß und dem Ohr zugleich eingeprägt haben, können sie erst mit Nutzen zu ihren Umwendungen, zu den Nebenleitern schreiten, welche dann nach täglich so lange geübt werden müssen, bis keine Verwechselung derselben untereinander mehr geschieht.

Stammleiter	Nebenleitern.	
Tonische Leiter.	Sekundleiter.	Terzleiter
Jonische Tonart.	Dorische T.	phrygische T.
Hauptton art.	Nebentonarten.	

Nebentonarten.			
Quartleiter	Quintleiter	Sextleiter	Septimleiter.
lydische T.	mixolydische.	äolische	mixolydisch
Nebentonarten			

Anm. Es ist für Schüler weit verständlicher, die Nebenleitern nach der Stufe zu benennen, welche ihre ersten Töne auf der Stammleiter einnehmen, als mit griechischen Namen, welche natürlich jeden Augenblick verwechselt werden, und am Ende doch keine solche Bedeutung haben, als sie den neuen beygebrachten wird ihnen gemacht wird. Diese alten Namen haben historische Bedeutung, aber keine praktische.

Die Nebenleitern sind die Wendungen (versiones) einer und derselben Stammleiter, die Nachahmungen (imitationes) der ionischen Modulation, die Ver-

gungsarten der Stimmleiter. Die Natur bedient sich des einfachsten Mittels, um eine so große Mannigfaltigkeit in einer siebentönigen Modulation zu bewirken, der Nachahmung, dieser in der Musik so fruchtbaren Kunst. Die Nebentonarten haben einen von der Urtonart sehr abstehenden Charakter, in ihnen wechselt Weichheit und Härte; einige sind hart wie die Dominante, Quartleiter und die Septimleiter, dagegen weich die Secunde, die Terz- und am weichsten die Sextleiter (die eigentl. Tonart (scala molle)). Die Ursache dieser Weichheit liegt darin, daß Terz, Sext und Septim klein sind, während sie in der großen Tonart (scala major, modus durus) groß sind, die kleine Terz ist oder das Hauptmerkmal, denn Sext und Septim können auch groß seyn, dann unterscheidet sich eine solche Molltonart von der gleichen Namens (a-moll A-dur) nur mehr durch die kleine Terz!

I. II. II Dur

Die Mollleiter mit großer Sext und Septim hat das Vortheilhafte, daß in ihr durch die große Septim (gis) die Tonica (die Octave) chromatisch eingeleitet wird, was bei I nicht der Fall ist, dafür aber ist die große Sext (fis) sehr beschwerlich, denn das Schöne, welches an unsern drei Leitertönen im Zusammenhang von sechs reinen großen Quinten liegt, und nur eine kleine (unreine) Quint gebildet, nimmt dieses ihr sehr ungern auf, weil es mit c eine große Quint bildet, und nur zwei große Quarten (c fis und d gis) dieser Leiter zu Grunde liegen. Deshalb will es diese große Sext als vorübergehenden Ton, nicht als Harmonieton sehen, und es thut ihm wohl, wenn sowohl Sext als Septim wieder klein werden, weil die kleine Quint d i die natürlichste ist; übrigens hat gerade der Wechsel beider Formen eine eigene Wirkung.

Um die Härte der großen Sext zu vermeiden, hat man nach ein anderes Mittel versucht und angewendet, nämlich die Sext klein gelassen, und die Septim erhöht, diese Modulation hat aber wieder einen Uebelstand; denn die Fortschreitung von der Sext zur Septim ist eine übermäßige Secund, und das Gehör fühlt einen Bruch der Modulation. Diese Leiter wird weiter unten eigens behandelt. In Hinsicht auf den Unterricht ist nichts verwirrender, als das Vermengen dieser Unterform mit den beiden andern, weil sie künstliche Intervalle enthält welche streng von den natürlichen geschieden werden müssen, wie oben erwähnt wurde.

Modulationsarten.

Der eigentliche Charakter der Nebentonarten liegt erstens in den vorwaltenden Tonikern, denn das Gehör wird gezwungen, diese Nebentöne als Haupttöne anzunehmen, es läßt sich auch zu Gunsten der Mannigfaltigkeit des Ton-Spieles gern diese Täuschung gefallen und ergötzt sich sogar daran; es liebt aber, nach diesen verschiedenen Windungen des Modulationslabyrinthes, wieder in die Urmelodie, in die tonische Melodie zurückgeführt zu werden, es fühlt sich in dieser am meisten und vollkommen befriedigt. Der nähere Grund wird in der Akkordik behandelt. Zweitens liegt das Eigenthümliche dieser Tonarten in der Versetzung der halben Töne. So wandert z. B. in den vier (ersten) untern Halbleitern der halbe Ton immer abwärts, und die vierte Halbleiter hat gar keinen halben Ton mehr (daher die Härte).

A.

Wenn man nun alle auf allen Leitern möglichen Modulationen sucht, so findet man folgendes Resultat, welches nicht uninteressant seyn möchte.

1) Secundmodulation (modulatio ad secundam).

C G F B Es As Des

I. II.

C B As G F Es Des

Man sieht, daß die Secundmodulation auf sieben Leitern vorkommt; wo sie auf 3—4 und 7—8 kommt, muß sie klein werden, weil c der Leitton wird. (Dieses und das Folgende gilt natürlich nur von den Stammleitern.)

2) Terzmodulation (modulatio ad tertiam).

C G F B Es As Des

I. II. III.

oder aufwärts

F C G D A E H

Die Terzmodulation hat also drei Arten, auf den ersten drei Leitern beträgt sie zwei ganze Töne, in den folgenden vier nur einen ganzen und einen halben Ton, zweimal 1 2 3, und zweimal 1 2 3.

3) Quartmodulation (modulatio ad quartam).

Die Quartmodulation kommt in vier Arten vor, die ersten drei jedesmal auf zwei Leitern, die vierte (ohne halben Ton) nur auf einer Leiter.

modulatio ad „c"

Abwärts.

C G F B Es As Des

I. II. III. IV.

aufwärts. m. ad cis

(2 A — 3 (4 H — 5 Fis (6 Cis 7 Gis

I II III IV

4) Quintmodulation (modulatio ad quintam)

Die Quintmodulation hat fünf Arten, die erste in drei ganzen Tönen ist die härteste, die schwerste, die letzte in zwei ganzen und zwei halben Tönen die weichste, leichteste.

modulatio de „c"

C C F

I. II

B Es As Des kl. 5

III IV V

modulatio ad „d"

D G C

I II.

F B Es As kl. 5

III IV V

Die Schüler hat man vorzüglich auf folgende drei Modulationen aufmerksam zu machen, welche sie in allen Tonarten ausführen müssen.

1. Oberquint 2. Unterquint 3. Kleine Terz (Modulation umgekehrt)

Alle drei Modulationen sind bemerkenswert und unterscheiden sich sehr von einander, die erste ist die mildeste, die zweite die harte, und die dritte (mit den beiden halben Tönen der Terz) die weiche Modulation.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Regensburg im November 1842.

Wenn die Tonkunst überhaupt die Bestimmung hat, Ausdruck des Bewegten, und die religiöse Tonkunst — Ausdruck des religiös bewegten Gemüthes zu seyn, so muß es jeden Andächtigen, jeden für das wahre Schöne Begeisterten, mit tiefem Herzeleide erfüllen, wenn er auf die neuen und neuesten Erscheinungen im Gebiete der christlichen Musik sein Augenmerk richtet, in denen jener ernste, erhabene Geist der christlichen Religion oft so wenig athmet, daß man dem Andrange der verschiedenartigsten sinnlichen und weltlichen Gefühle oft nur mit großer Mühe widerstehen kann. Worin wohl dafür der Grund liegen mag? — Vielleicht in dem verdorbenen Geschmacke der Welt, die nur geschmeichelt und gekitzelt seyn will? Doch man halte ihr nur wahre Meisterwerke christlicher Musik vor, und sie nimmt dieselben — die Erfahrung hat es gezeigt — mit Begeisterung auf. Oder vielleicht in der mindern Ausbildung Jener, die solche Werke schaffen, und in der übermüthigen Meinung, für das Genie gäbe es keine Schranken? — Doch beides ist gleich verwerflich. — Oder endlich in der leider! immer weiter um sich greifenden Gleichgültigkeit, ja, ich möchte sagen, Unempfänglichkeit für Alles, was Religion und Christenthum erheischt? da doch kein Kunstwerk auf irgend eine Weise entstehen kann, wenn nicht das Gemüth des Künstlers vom Gegenstande seines Werkes ganz durchglüht und begeistert ist? — —

Hierüber wollen wir uns jedoch kein Urtheil anmaßen, sondern Jeden sich selbst diese Fragen beantworten lassen. Aber versagen können wir es uns nicht, einige kleine Andeutungen zu geben, wie jenem bedauernswerthen Uebelstande vielleicht einigermaßen könnte abgeholfen werden.

Wenn es nämlich ausgemacht ist, daß zur Hervorbringung eines Kunstwerks im Künstler Anlage, Genie und Begeisterung vorhanden seyn, und daß wiederum diese Anlage erst erweckt, und dann durch stete Betrachtung entweder der Natur selbst oder verwandter Kunstwerke zu immer größerer Vollkommenheit gefördert werden muß: so wird dieses ganz vorzüglich auch bei der Tonkunst gelten, und es wird daher an die Jünger dieser Muse die Forderung ergehen, durch die Betrachtung der Meisterwerke der Tonkunst sich immer mehr auszubilden nach dem Satze: „Verwandtes zieht das Verwandte an."

Dieß kann aber nur auf zwei Wegen erreicht werden, einmal durch eifriges Studium (derselben), und dann durch öffentliche Aufführung derselben. Welches aber die Meisterwerke sind, die zu diesem Zwecke dienen können, darüber herrscht kein Zweifel. Palestrina als Repräsentant ächter kirchlicher Vocalmusik, bis hin zu Händel, Bach, den Repräsentanten ächter kirchlicher Instrumentalmusik (denn von solcher reden wir nur) mit allen den in diese Periode fallenden großen Meistern sind es, die hier verstanden sind und nur verstanden werden können. Denn wenn wir auch die ausgezeichneten Verdienste eines Mendelssohn, Freche, Schneider und so vieler Anderer,

und deren thätiges Nachstreben freudig anerkennen; so müssen wir doch rund gestehen, daß ihre Werke jenen der oben genannten Heroen noch immer weit nachstehen, sowohl was Anlage, Charakter, als auch was die Durchführung betrifft!

Welcher tiefe, religiöse Ernst, welche Kraft und Majestät, welcher Ausdruck, welche Verschiedenheit und Originalität der Auffassung und Durchführung, welche Absicht und Umsicht in der Instrumentirung, welche Einheit bei der größten Verschiedenheit der Gefühle, und dann endlich welcher Zusammenhang der einzelnen Theile — athmet in diesen unsterblichen Werken! — Diese Werke studire der Tonkünstler und Alles, was er zu seiner höchsten Vervollkommnung braucht, wird er hier, und nur hier finden. — Damit er aber dies vollkommen erreichen könne, so gehe man ihm dadurch an die Hand, daß man recht oft zur Aufführung solcher classischer Werke zusammenwirke, damit er durch öfteres Anhören derselben seinen Geschmack läutere, sein Gefühl erhebe und sich zur Hervorbringung ähnlicher Werke begeistere. Dies thue man und welch' erfreuliche Resultate hat man dann zu erwarten!

Darum mühig daran, nur auf eine kurze Zeit die Rücksichten auf den herrschenden, verderbten Geschmack bei Seite, und ein herrlicher Lohn harret unser. —

Diese schöne Basis betrat auch Hr. J. G. Mettenleiter, Chordirector an der Stiftskirche zur alten Kapelle in Regensburg, rühmlichst bekannt durch seine gründlichen und tiefen musikalischen Kenntnisse überhaupt, wie insbesondere als großer Verehrer und Kenner alter klassischer Kirchenmusik, — — der den Bewohnern Regensburg's fortwährend die herrlichsten Genüsse alter klassischer Kirchenmusik gewährt, unter welchen aber vorzügliche Erwähnung und Nachahmung verdient die große musikalische Produktion, die auf seine Veranlassung und unter seiner Leitung, und unter gefälliger Mitwirkung der verehrlichen Mitglieder des Liederkranzes, der Hrn Dilettanten und Musiker der Stadt, und insbesondere der Seminarien am Tage der heil. Cecilia in der genannten Stiftskirche während des Hochamtes stattfand

Folgende Stücke kamen zur Aufführung

1) Das Kyrie und Gloria mit dem so originell behandelten „Gratias" aus einer Missa für 3 Singchöre und 2 Orchester von Sebastian Bach.

2) Das Credo mit dem herrlichen „descendit", dem ergreifenden „Et incarnatus und Crucifixus für 4 Bässe", und dem höchst originellen „Et vitam", und das Agnus Dei mit dem rührenden „Dona nobis pacem" aus einer Missa für 4 Singchöre und 2 Orchester von Benevoli

3) Das „Heilig" von Emmanuel Bach.

4) Letzter Chor aus dem 100. Psalm von Händel

Sämmtliche Stücke wurden von den 170 Musikern meisterhaft executirt. — Als Graduale und zum Schluß wurden von Hrn. Dom. Mettenleiter zwei Orgelfugen vorgetragen, die eine von Seb. Bach, die andere von Dominique Scarlatti. Großen Eindruck und tiefe Rührung war über alle Anwesende verbreitet, und hochentzückt verließen Alle die Kirche, und es bewährte sich hier wieder meine oben ausgesprochene Behauptung: man stelle dem Publikum nur wahrhaft große Meisterwerke vor, und es nimmt dieselben mit Begeisterung auf.

Ich aber fand mich gedrungen, öffentlich Hrn. J. G. Mettenleiter, der die ganze Sache meisterhaft leitete, so wie allen Mitwirkenden, insbesondere den Hrn. Vorständen der Seminarien, ohne deren Mitwirkung eine solche musikalische Produktion hier gar nicht denkbar wäre, — Dank auszusprechen, und zuletzt noch den leisen Wunsch beizufügen: es möchte uns doch der Genuß so erhabener Meisterwerke wie die eines Bach, Händel, Benevoli und Anderer recht bald wieder und recht oft geboten werden, was durch vereintes Zusammenwirken der hiesigen verehrlichen Hrn. Musikdirectoren und durch freundschaftliche Theilnahme der hiesigen Hrn. Dilettanten und Musiker, deren Anzahl (wir sagen es mit Stolz) sehr erfreulich ist, leicht erzweckt werden könnte! M. D.........l.

Dresden 1. November 1842.

[Wagner's Rienzi.]

In unserer so sehr spekulativen und so wenig dramatischen Zeit ist jedes bedeutendere Bühnenwerk eine Art Ereigniß, das die erschöpfte Phantasie wie eine Oase in der Sahara der Alltäglichkeit mit Entzücken begrüßt. Es war und ist immer der Charakter einer Uebergangsperiode, sich mit fieberischem Durste auf die Quelle des Genusses zu stürzen, immer ging der Niederung der Bildungskraft der Revolution des Geistes voraus. Die Gegenwart bereitet viel Neues vor, im Politischen wie Socialen, im Wissen wie im Können. Auch ein neues Drama werden wir bekommen, ich meine eine neue dramatische Poesie. Vielleicht verschmilzt mit ihr die Musik zu einem schönen Ganzen. Das wäre gut, denn nur so entzöge sich der jetzt allein herrschenden Oper, der Alles erdrückenden, die arrogante Macht, und das poetische Wort würde in sein angestammtes Recht wieder eingesetzt. Gegenwärtig muß es sich mit den Brosamen und Abfällen von der Tafel des Ruhmes begnügen, es steht an der Pforte des Hauses, das der Ton bewohnt, als Portier, höchstens als ein armer Verwandter, zu dessen Kripplereiterei man vornehm lächelt und dem man ein Paar Thälerchen zusteckt, damit er die gute Gesellschaft so bald wie möglich wieder verlasse. Welche ungeheuren Summen verschwendet unsere Zeit für Musik, vom häuslichen Dilettantismus bis hinauf zur Oper, die über allen Genüssen steht! Und womit hat es die Musik zu thun? Mit dem niederen Seelenvermögen allein, das sie auf Kosten höherer Geisteskräfte überreizt. So verwandt sie auch mit der Mathematik, so wenig förderlich ist sie dem Denken, die größten Musiker waren zumeist beschränkte Menschen! Mozart konnte kaum lesen und schreiben, war kindisch in seinen Ansichten und in seinen Aeußerungen noch bizarrer als Händel und Beethoven, die Weltanschauung und Sprache des letztern war die eines halb Wahnsinnigen. Man sollte bei den, jetzt überall wieder angeregten, Turnübungen musiciren, denn sonst entsteht uns eine Generation durchzubilden, die von der Oper nichts wissen will, die jungen Leute werden viel zu gesund und stark dafür werden und wohl gar lieber ein einfaches, markiges Drama sehen wollen

Was soll denn aus dem, noch lange nicht genug verpflanzten, melancholischen Luxus an Garderobe und Decorationen werden? Man kann ihn doch nicht dem Trödelmarkte preisgeben! Nun, 's ist noch eine Weile hin, bis die schlanken Jungen Männer werden, und wir — wir haben durchaus nichts gegen die Oper, wir erfreuen uns hinlänglich sensibler Nerven und sehnen uns, blasirt durch Spekulation, Abends mit unwerthlosem Musikbehagen in den Opernsitz, um bei guter Musik ein Paar Stündchen — nichts zu denken. Dauert diese süße Gedankenlosigkeit über die gewöhnliche Theaterzeit hinaus, dagegen wir allerdings wieder zu denken, an das Souper nämlich, besonders wenn eine Oper fünf Stunden währt, wie „Rienzi". Fünf Stunden ganz ohne Gedanken, ist doch allzu hyperitisch genossen, freilich sind bei fünf Akten — so viel hat diese tragische Oper — vier Zwischenakte, allein wenn die Musik so säumlich, so unausgesetzt lärmend wie in dieser ist, kann man die Pausen nicht zur Frage bringen, ob man seinen Verstand — sondern blos, — ob man sein Gehör nicht eingebüßt. Diese Oper machte den ersten Abend Furore, der noch jugendliche Componist wurde viermal stürmisch gerufen mit Tichatschek (Rienzi), Mad. Schröder-Devrient (Adriano Colonna), Dlle. Wüst (Rienzi's Schwester) und denen mit Allen glaube ich, denn ich ging dieses Mal schon um zehn Uhr fort. Zwei Wiederholungen, obschon mit erhöhten Preisen, fanden bei ganz vollem Hause statt. So viel über den äußeren Erfolg, wenigstens den augenblicklichen, denn ich zweifle, daß sich diese Oper als andauernd zugkräftig erweisen werde. Es ist ein bedeutendes, schönes Tonwerk, reich an glänzenden Momenten und durchweg trefflich gearbeitet; nur keine eigentliche Oper, keine dramatische Musik, so wenig als Fidelio oder Jessonda, einige Scenen abgerechnet. Zum Theile liegt das am Libretto, das der Componist sich selbst nach Bulwer's Roman zusammengestellt hat. Der Gang der Handlung ist mehr novellistisch als dramatisch. Es ist immer eine gewagte Aufgabe für die Musik, politisches Leben, diplomatische Dialektik zu begleiten und zu ergänzen, läßt man sich solches Hin- und Herreden, wobei wenig Bedeutendes geschieht, auch kaum im historischen Drama gefallen. Ueberhaupt, ist denn die Musik, diese herrliche Schwärmerin, und zugleich, um uns im Geschwirre über die Prosa des Tages, über das gute oder schlechte Wetter der Politik Barometer- und Regenschirme nachzutragen? Will man schon eine Oper gelten lassen, wohlan, ein romantisches Spiel, nicht blos romantisch, was ich zu unterscheiden bitte; letzteres mag für die Opera seria oder buffa gewählt werden; eine große, historische, tragische Oper ist ein Unding —

Inzwischen, alles Bestehende hat, nicht blos laut Hegel, ein gewisses Recht der Anerkennung, und da nun diese Oper „Rienzi" einmal besteht, soll ihr auch ihr Recht werden. Ich fasse dieses in wenige Worte zusammen: sie ist kein originelles, kein geniales, aber ein wohldurchdachtes, fleißiges Tonwerk, das von einem schönen Talente zeugt und tüchtige Studien beurkundet. Den Musiker von Profession kann sie nur durch ihren strengen Satz befriedigen, genießen müssen ihr manche gar zu auffallende Reminiscenzen und der gemischte Styl, den Laien entzückt darin, wie an einem Gemälde die Pracht der Farbe, die der Tonmassen; diesen aber, wie den Professor noch mehr, stört der Mangel an gefühlvollen Stellen, singbaren Melodien, überhaupt an dem, der Musik so recht eigenthümlichen, süßen Frühlingsleben voll duftiger Blüthen und Blumen, fast nehmend ab. Ein Fehler aber für Alle ist ihre Länge, um nicht zu sagen, ihre Breite. Wer kann mit ganzer Seele durch fünf Stunden Musik hören, wenn er nicht zufällig ein Quartettspieler ist? Je besser die Musik, desto länger die Wirkung, desto weniger lange darf sie währen; muß doch der Dichter Hunderte von Versen streichen, dem Totaleffekte zum Opfer bringen, warum nicht der Musiker Noten? Es gehört eine große Einfalt dazu, so viel lyrisches Zeug in dramatischen Werke als moralisch nothwendig beizubehalten und sich lassen zu wollen, wie enge diese wuchernden Tonreihen auch verbunden seyn mögen, auseinander mit ihnen: das Geplauder ihrer Liebe, wie, nach Kotzebue überhaupt jedes liebende Paar, ist ein Schauspiel für Götter, für Menschen aber höchst langweilig. Ich begreife nicht, wie man diese Oper ungekürzt aufführen konnte. Nun kürzt man sie, aber immer noch nicht genug, will man sie zur Repertoire-Oper machen, muß noch eine ganze Stunde daran gestrichen werden, so daß sie gegen zehn Uhr zu Ende. Ich sprach von ihrem gemischten Style. So ist es, die Töne kommen darin aus allen Himmelsgegenden der modernen, hyperromantischen Musikwelt, deutsch ist daran nicht viel mehr als der strenge correcte Satz, das Meiste ist französischer Natur, Einiges italienisch, Manches sogar servil nachgeahmt. Trotz aller dieser Mängel jedoch und besonders als Erstlingsprodukt betrachtet, ist dieses Tonwerk eins der bedeutendsten der Gegenwart, wenn auch nicht als Oper; gründliche Wissenschaftlichkeit, Schwung, Begeisterung sind ihm nicht abzusprechende Eigenschaften, die bei näherem Vertrautwerden mit dem Wesen der Bühne, mit den unweigerbaren Gesetzen nämlich des musikalischen Dramas, noch Treffliches vom Componisten erwarten lassen.

Die Darstellung dieses Werkes gehört zu den brillantesten und gelungensten des hiesigen Theaters. Die Capelle, unter Reissigers umsichtiger Leitung, bewährte darin ihren guten, europäischen Ruhm. Die Ausstattung ist pracht- und geschmackvoll, vielleicht die Liktoren ausgenommen, die sämmtlich rothe Perücken und [illegible] Blousen tragen, der [illegible] der Friedensboten und des lästigen Umstandes nicht zu gedenken, daß Adriano vom Anfang bis zu Ende in demselben Kleide erscheint. Die [illegible] an mein Ohr nichts zu wünschen übrig, selbst das Ballet ist gut arrangirt, was hier nicht wenig sagen will. Die Chöre gehen vorzüglich. Um das Beste zuletzt zu nennen: die Hauptpartien werden mit Virtuosität gesungen und gespielt. Hr. Tichatschek löste seine gewaltige Aufgabe mit Kraft, Geist und Geschmack, seine schöne Stimme hält bis zur letzten Note aus. Madame Schröder-Devrient bewältigt zwar nicht ganz die allzu deckende Instrumentation ihres Parts, entschädigt dagegen

durch hinreißendes Spiel, voll Leidenschaft und Begeisterung. Hr. Dettmer (Colcom) singt und spielt vortrefflich; leider ist sein Part wie der der Herren Wächter, Beyer, Reinhold und Risse, nicht bedeutsam genug. Dlle. Wüst hat zwar eben so wenig Gelegenheit, von ihrer lieblichen, gut geschulten Stimme Gebrauch zu machen, singt und spielt aber ihre minder dankbare als schwierige Rolle mit Aufopferung und Entsagung. Auch Dlle. Thiele, Chorführer der Friedensboten, ist hier mit Lobe zu erwähnen. Hrn. Reinhold's schöner Tenor klang in meine Seele wie eine Frage an die Intendanz: Warum beschäftigt man mich fast gar nicht? Es quillt ja ein so frischer, gesunder Strom von Tönen aus meiner Brust und diese schlägt so glühend für die Kunst, der ich die Wissenschaft geopfert, daß sie mir zu brechen droht vor Wehmuth über diese Unthätigkeit! — Nun, vielleicht dringt diese gesungene Frage auch ins Herz der Intendanz.

J. f. C. M.

Die Musik in Böhmen.

(Schluß.)

Nachdem wir damit einen kurzen historischen Ueberblick der für die Musik in Böhmen denkwürdigen Ereignisse gegeben haben, wollen wir nun der Anstalten gedenken, welche es sich zur Aufgabe gesetzt haben, das musikalische Wirken im Lande selbst anzuregen, zu befördern, dem Bedürfnisse oder dem Fortschritte der Zeit anzupassen. Wenn sich nicht läugnen läßt, daß auch hier, so wie an allen Orten viel zu thun übrig bleibt, vielleicht auch Manches in einem gesteigerten Grade geleistet werden könnte, so verdienen die allgemeinen und auch besondern Bestrebungen die wärmste Anerkennung und da eine vielseitige Anregung nicht fehlt, entfaltet sich auch immer mehr die Liebe zur Kunst, die Bemühung, geregeltere Wege zu schaffen und sie von einer Stagnirung vom Schulte oder von schiefen Richtungen zu bewahren. Die schon einmal erwähnte Zeitschrift Kwety (die Blüthen) liefert uns einige Daten über das Conservatorium und den Verein zur Beförderung der Kirchenmusik in Böhmen, indem sie sich hauptsächlich folgendermaßen ausspricht: „Die letzte Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ist in den Jahrbüchern des musikalischen Wesens eine denkwürdige Epoche, und es läßt sich nicht läugnen, daß die Böhmen hierin große Verdienste haben. Es gab gewiß kein nur einigermaßen berühmtes Orchester in Europa, welches unter seinen Mitgliedern nicht einige Böhmen gezählt hätte und es versteht sich von selbst, daß diese als Musiklehrer in den verschiedensten Ländern vortheilhaft gewirkt haben. Als aber im Beginne des 19 Jahrhunderts der musikalische Eifer in Böhmen erkaltete, manches schöne Talent brach liegen blieb und man sich mancher Hoffnung zu der musikalischen Fähigkeit des böhmischen Volkes getäuscht sah: da beschlossen einige Verehrer der Musik, denen noch die Ehre des Landes am Herzen lag, ein Institut zur Entwickelung und Ausbildung musikalischer Talente zu gründen, unter diese gehören die Fürsten Lobkowitz, die Grafen Klam-Gallas, Kiebelsberg, Joh. und Friedr. Nostiz, Pachta, Wrtby u. s. w. *). Mit Bewilligung Sr. Maj. des Kaisers Franz I. trat dies Institut im Jahre 1810 unter dem Namen Conservatorium ins Leben. Sogleich meldeten sich viele stiftende und beitragende Mitglieder und jedes machte sich zu einem jährlichen Geldbeitrage verbindlich. Die Ausschüsse der Theilnehmer haben die Leitung des Ganzen unter sich. Sie bestehen aus einem Präsidenten, Referenten und mehreren Beisitzern, welche zeitweise zusammentreten und sich über die Angelegenheiten des Instituts berathschlagen.

Der Zweck des Conservatoriums ist schon mit seinem Namen ausgesprochen und die Mittel, ihn zu erreichen, stützen sich auf die Gründung des Instituts.

Es soll nämlich der Unordnung und dem Mangel an ausgebildeten jungen Musikern Schranken setzen, aufstrebenden Talenten hülfreiche Hand bieten und im Allgemeinen die Quelle eines methodischen Unterrichtes seyn; es soll den Geschmack der Zöglinge durch Bekanntmachung mit classischen Werken veredeln und auf ihren Geist wirken, damit sie nicht blos als Künstler, sondern auch als Menschen eine Ausbildung erlangen möchten, welche ihnen einen passenden Standpunkt in der menschlichen Gesellschaft sichert, denn es ist gewiß sehr zu bedauern, daß vielen ausgezeichneten Musikern und Sängern alle höhere wissenschaftliche Ausbildung fehlt **).

Die Einrichtung und Direction des Institutes wurde dem Herrn Dionys Weber ***) anvertraut, in kurzer Zeit meldete sich eine Menge Zöglinge sowohl aus der Hauptstadt als auch vom Lande, und das Conservatorium trat den 1 Mai 1811 ins Leben. Im Anfange ward das Streben nur dahin gerichtet, tüchtige Orchestermitglieder zu bilden, im Jahre 1817 wurden auch Schüler und Schülerinnen zur Ausbildung im Gesange angenommen und dadurch erhielt das Institut zwei Hauptabtheilungen: die Instrumental- und die Gesangsschule. Bei der ersten Abtheilung sind das Fortepiano, die Harfe und Guitarre ausgeschlossen, da die Zöglinge nur für solche Instrumente ausgebildet werden sollen, die in der Regel im Orchester verwendet werden. Gewöhnlich werden 44 Zöglinge angenommen: für Violine und Viola 13, für Violoncell 3, für Contrabaß 3, für die Flöte 4, für die Oboe 4, für die Clarinette 4, für das Fagott 4, für das Waldhorn 4, für Trompete und Posaune 5. Der ganze Curs dauert 6 Jahre in 2 Abtheilungen, die immer nach 3 Jahren ergänzt werden.

Außer dem praktischen erhalten die Zöglinge auch einen vollständigen theoretischen Unterricht in sofern er zur musikalischen Ausbildung als nothwendig erscheint, dann in

---

*) Wir haben bei den böhmischen Namen auch die böhmische Orthographie beibehalten, daher die Verschiedenheit mit der bis jetzt gewohnten Schreibart.

**) Leider begegnet man diesem Uebel täglich, besonders auf der Bühne, wo eine glänzende Stimme und eine bedeutende Gewandtheit Ersatz bieten soll für den Mangel an künstlerischer Auffassung und Durchführung. Die Welt ist nicht so streng, man hört so oft sagen: X oder Y bewegt sich zwar wie eine Marionette, aber singt wie ein Gott!

***) In der musikalischen Welt besonders durch seine gediegenen theoretischen Werke vortheilhaft bekannt.

der Religion, Styl, Aesthetik, Geschichte der Musik, Geographie, Geschichte, Mathematik, Naturgeschichte, Declamation der italienischen und deutschen Sprache.

Das Conservatorium hat bisher bewiesen daß es sein Ziel nicht außer Acht läßt. In seinen Statuten sind auch gewisse Akademien festgesetzt, damit die Zöglinge zeitweilig öffentliche Proben von den gemachten Fortschritten ablegen möchten und im Jahre 1826 wurde auch ein Theater im Hause des Grafen Medeky errichtet und auf demselben Mozart's „Figaro" (in italienischer Sprache), so wie eine deutsche Operette Feodora, wozu Graf Nostiz *) die Musik componirt hat, blos von Zöglingen des Conservatoriums aufgeführt **). — Wer sich nur einigermaßen in der musikalischen Welt umgesehen hat, dem werden die Namen einiger Männer nicht unbekannt seyn, welche in diesem Institute ihre Ausbildung erhalten. Ohne sie hier anzuführen, begnügen wir uns nur mit der Frage: wer sollte nicht Slawik gekannt haben? ***)

Nicht minder wichtig ist der Verein zur Beförderung der Kirchenmusik, welcher seit seinem Bestehen bis auf die neueste Zeit sehr erfolgreich auf die Kirchenmusik in Prag und in Böhmen gewirkt hat. Mehrere angesehene Männer und Kunstfreunde Prags vereinten sich zu dem Ziele, das Schlechtbestehende zu sichten und die Liebe zu einer classischen Kirchenmusik zu wecken. Der Fürst Erzbischof übernahm das Protektorat, die Auslagen für die nöthigen wissenschaftlichen Hülfsmittel wurden durch die Beiträge der Mitglieder bestritten. Tomaschek, Triebensee, Weber, Wittasek und Pixis wechselten in der Leitung des Institutes ab und hatten bei öffentlichen Produktionen über 120 bis 150 Personen zu verfügen. Die Statuten der Anstalt wurden von Sr. Majestät bestätigt und den 12. Februar 1827 zum ersten Male eine Messe von Vogler, Mozart's Psalm „Misericordias" und ein Chor aus Händel's Messias aufgeführt. — Der vorzüglichste und für das Land Böhmen höchst wichtige Erweiterung dieses Vereines ist die Errichtung einer besonderen Orgelschule für Schullehrer und ein jährlich ausgeschriebener Preis für die beste Messencomposition. Lange Zeit hindurch und mit ungewöhnlich großem Nutzen war Führer (ein Regenschori bei St. Veit) Lehrer an der Orgelschule, ein Mann, der sich durch viele ausgedachte Compositionen im Kirchenstyl ausgezeichnet hat. So weit die angegebene Zeitschrift.

Unter die Musikanstalten Böhmens gehört auch die Sophienakademie, welche eine so eigenthümliche Bedeutung für das Land und seine Musik hat, daß wir sie und ihr Wirken füglich in einem eigenen Artikel betrachten können.

---

*) Graf Nostiz, Gouverneur in der Armee, focht in allen Kriegen [illegible] mit und [illegible] Würden [illegible] Tüchtigkeit. [illegible] verschaffte ihm eine [illegible] Liebe zur Musik [illegible], mehrere gelungene Compositionen bewiesen, daß er sich auf diesem Felde eben so sicher wie auf dem Schlachtgefilde zu bewegen wußte. Er starb 1841.

**) Hierher gehört auch manches andere, wie die Oper „Der Fürst", gedichtet und componirt von Ludwig Ritter v. Rittersberg, Professor beim Wehrvereine in Lemberg.

***) Auch der berühmte Musiklehrer [illegible] war ein Zögling des Prager Conservatoriums.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Brüssel am 22. November. Hier hat die Kunst zu einem sehr tragischen Ereigniß Anlaß gegeben. Sie wissen, daß [illegible] bei unserer Oper angestellt ist. Unter den Bewerbern derselben befanden sich auch zwei junge Männer aus sehr angesehenen Familien, [illegible], Sohn eines ehemaligen [illegible] und [illegible], der sich erst seit etwa 14 Tagen hier aufhielt, und Caumartin, Sohn des französischen Abgeordneten. Am 18. d. begleiteten erstere die Sängerin in das Concert der großen Harmonie und führten sie nach demselben auch nach ihrer Wohnung, wo er mit jenem letzten Landsmanne Theil an dem Soupér nahm. [illegible] bei dem [illegible] dem Glase nicht minder zugesprochen [illegible], erhob sich ein Streit zwischen beiden Gästen, in Folge dessen Caumartin sich [illegible] erhob und [illegible] mit einem Stockdegen niederstach. Nur die Worte: „Ich bin getroffen" konnte [illegible] aussprechen, dann starb er. Caumartin wußte [illegible] seinen Schrecken [illegible] nichts gemacht haben, denn sofort soll er zur Geldbörse gegriffen haben.

Paris am 20. November. Conradin Kreutzer ist [illegible] hier angekommen, und gedenkt — wie er mich versichert — ganz hier zu bleiben, um bei seinem Theater und Concerten zu [illegible]. Möge er sein Stündchen [illegible] hier [illegible] glücklich überstehen! Jedenfalls kommt ihm dabei der [illegible] seines Rufes sehr zu statten. Bemerkenswerth ist, daß die dramatische Musik hier fast ganz in den Händen von Deutschen sich befindet: [illegible] Meyerbeer, [illegible] und Halevy sind Deutsche. Kreutzer wäre der [illegible] im Stande auf an die [illegible] [illegible] mit seiner Tonkunst wiederum einen [illegible] Opercomponisten [illegible] [illegible]. — Berlioz will mit dem 22. oder 29. [illegible] eine Wanderung nach und durch Deutschland an, um dort unter eigener Leitung seine Compositionen aufzuführen. Es ist dies die endliche Realisirung eines schon längst gehegten Planes, und [illegible] sehr große Hoffnungen auf den Erfolg setzen, indem Berlioz [illegible] auf [illegible], auf welcher das deutsche Urtheil die Zweifel [illegible] zu einem [illegible] als [illegible] französische. Die Reise selbst wird zunächst nach Frankfurt am Main und Stuttgart führen, und dann weiter nach München, Wien, Dresden u. s. w. gehen. — Der deutsche Schauspieldirektor Schumann ist endlich [illegible] seine Gläubiger [illegible] wieder [illegible], welcher auf seinen Lohn gehofft und [illegible] [illegible]. [illegible] der [illegible] Erfolge welche [illegible] Unternehmen bereits [illegible] hatte, sagt man, wird im nächsten Sommer wieder eine deutsche Oper hier [illegible], und zwar mit dem Personale des Frankfurter Theaters [illegible] des [illegible] des dortigen Theaters [illegible] haben will. — Auf Conradin Kreutzer [illegible] die [illegible] Ritter [illegible] gemacht. Sein [illegible] einer [illegible], der aber um zwei Stimmen in der Minderheit blieb.

Wien am 22. November. Hr. Capellmeister Lachner aus München ist hier und beschäftigt sich eifrig mit dem Einstudiren seiner Oper „Catharina Cornaro". Nächsten Sonntag wird die erste Aufführung statt finden. Es scheint, der Componist selbst hat keine große Hoffnung auf glänzende Aufnahme, denn er spricht sich fast über die Anfangsgründe unserer Sänger [illegible] aus, [illegible] daß [illegible] [illegible] Grund haben [illegible]. [illegible] der Name, den er sich wirklich erwarb, [illegible] ist ein Ergebniß [illegible] [illegible] bereits [illegible] und [illegible] der Wirksamkeit seiner Composition [illegible] übergeht, muß man glauben, wenn man bedenkt, daß er in einem [illegible] [illegible] ein Tragödie [illegible] und [illegible] von einem Franzosen [illegible] habe der Text verfaßt werden, die großen, bedeutungsvollen Werke ausgezeichnet haben soll: „In Deutschland ist kein Dichter, der einen Text verfassen könnte, welcher unserer Musik [illegible] würdig wäre." Er vergißt [illegible] [illegible] als [illegible] Männer, die [illegible] gewesen sein würden, und die keine Antwort darauf haben möchte. [illegible] Text selbst.

Nachschrift der Redaktion. In Frankfurt [illegible] Catharina Cornaro mit Text und Musik durch, und in Triest [illegible] ihr Schicksal [illegible], so ein noch [illegible] gewesen seyn. Eben erhalten wir die Wiener [illegible] und in einer der nächsten Nummern werden wir ihnen sagen, was wir von dem Werke halten.

Verantwortlicher Redakteur: [illegible] in [illegible]. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.







Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Vierter Jahrgang. Nr. 51. 22. December 1842.

Grundzüge einer neuen vollständigen Theorie der Harmonie

(Fortsetzung.)

5) Sextmodulation (modulatio ad sextam)

Diese hat sechs Sexten; die härtesten sind I und III, welcher in drei ganzen Tönen, welcher II mit großer Sext, IV V und VI mit kleinen Sexten; V und VI sind am weichsten, weil sie die kleine Quartmodulation enthalten.

modul. de $_1c^1$ ad VI.

G C F

I. II.

B Es As Des

III IV V VI

6) Septimmodulation (modulatio ad septam).

mod. de $_1c^1$ ad VII.

G (4) C (1) F (5)

I II III.

B (2) Es (6) As (3) Des (7)

IV V VI VII

Diese Septimmodulationen sind nichts Anderes, als die ganzen Tonleitern, welchen nur die Octave abgeht, I, III, IV, V, VI und VII sind Nebenleitern, II dagegen die Stammleiter C.

Intervalle

Von der stufenweisen Modulation, von den Tonleitern, wird zur sprungweisen Modulation, zur Intervallenlehre geschritten. Denn nunmehr, nach dieser erwähnten gründlichen Erlernung der Tonleitern, haben die Schüler einen sicheren Maßstab (scala), an welchem sie die auf diesen Leitern möglichen (natürlichen) Intervalle abmessen können. Die Anzahl der natürlichen Intervalle beträgt zwölf, nämlich 1) große Quint, 2) kleine Quart, 3) kleine Quint, 4) große Quart, 5) große Terz, 6) kleine Sext, 7) kleine Terz, 8) große Sext, 9) große Secund, 10) kleine Septim, 11) kleine Secund, und 12) große Septim.

Nach dem langweiligen Studium der Tonleitern ist das der Intervalle das zweite schwierigste aber erforderlichste Geschäft. Denn das Verständniß der Musik in grammatischer Hinsicht ist nichts Anderes, als das Erkennen der Intervalle, das Verfolgen der Töne mit Bewußtseyn; diese Kenntniß der Intervalle erstreckt sich aber weiter als nur etwa auf das Clavier; wer ein Intervall in seinem Ohr richtig und scharf aufgefaßt hat, muß es ebenso wieder erkennen, mag er es auf der Orgel, auf der Violine, einen Waffenjungen pfeifen, oder selbst die Thüre knarren hören; es ist und bleibt dieselbe Ausprägung des Intervalls.

Man sieht alle Tage, daß z. B. gute Musiker, welche auf irgend einem Instrumente große Fertigkeit erlangt haben, und oft die meisten Intervalle kennen, auf einem andern Instrument keine mehr erkennen. Dieß rührt von der Flüchtigkeit der Töne her, welchen das Ohr und das Gedächtniß nicht zu folgen im Stande ist. Die Intervalle müssen eingesungen (oder eingepfiffen) werden, während man am Claviere sich aushilft, und die Sache erleichtert, und man bei jedem fraglichen Intervall auf der treffenden Seite bis zum Intervall singt (die Töne mit den Buchstaben) und zugleich am Clavier dazu spielt. Schreiber dieß kann versichern, daß keine Methode schneller zur gründlichen Erkenntniß der Intervalle führe, als wenn man in was immer für einer Musik immer nur die Baßstimme erhaschet, deren Töne am wenigsten entweichen, langsam und fast immer in natürlichen Intervallen fortschreiten, man studirt die Intervalle derselben sehr oft, und alsdann folgt man in der Begleitung mit, entweder singend oder spielend, und endlich mache man den stummen Zuhörer, und suche sich über jedes Intervall Rechenschaft abzulegen, und vorzüglich es zu fühlen. Eben so wähle man für die Schüler die einfachsten Melodien (z. B. aus Liedern, Opern ec. zuerst in etlichen Takten, dann längere) und lasse sie dieselben in alle Tonarten transponiren, und mit den Buchstaben singen, nur eine solche zwar mühsame aber oft-

liche Uebung führt doch bald aus der grauen Schule hinaus, wenn gerade noch nicht in's geliebte Land Armonia, aber doch in's Frische, auf das Freie. Sie bahnt den geraden Weg dahin.

XIX.

Akkordik.

a) Zweiklänge.

Wenn der Schüler die Intervalle in der Modulation studirt, und diese als steigende und fallende wohl unterschieden hat, so schreitet er zu den Zweiklängen (Diadis), indem er die Intervalle als Akkorde (adchordas), (als mit dem Grundtone zugleich ertönend) zu verstehen sucht. In den Lehrbüchern, wo ohnedies die Intervallenlehre schon flüchtig genug abgehandelt ist, wird sogleich zu den Dreiklängen geschritten. Wie kann ein Schüler drei Töne zu gleicher Zeit folgen, wenn er zweien nicht kann? Dieser Sprung ist auch unhistorisch. Denn der erste harmonische Satz war ein Discantus *) (Discantus), der einfache Contrapunkt. Die Lehre von den Zweiklängen (dem zweistimmigen Satz) ist so wichtig, daß von der gründlichen Behandlung derselben das Verständniß der ganzen Akkordik, und folglich auch der Harmonie abhängt. Der Hauptgrund, daß so viele Schüler am Studium der Harmonie ermüden, liegt in der steilen Höhe, welche die Lehrbücher durch die nicht genugsam gründliche Behandlung der Leitern, der Intervalle, und durch die Uebergehung der Zweiklänge dem Schüler angebahnt gelassen haben.

1—II. Quint- und Quart-Akkorde.

Auf einer Leiter befinden sich sechs große Quintakkorde, und ein kleiner auf der Septime, umgekehrt sechs kleine Quartakkorde, und ein großer.

Oktav- und Quint-Parallelen.

Diese Akkorde folgen in die sogenannten Quintparallelen, und zwar in drei Arten, entweder sind sie diatonische Parallelen, wie 1—2, 2—3, 4 5, 5 6, oder chromatische, wie 3—4, welche die einzige leitereigene ist, diese beiden Arten sind ganze Quintparallelen, oder sie sind eine halbe (mildere) Quintparallelen, wie 6—7 und 7—8 (oben ein halber Ton, unten ein ganzer, oder umgekehrt, überhaupt die Fortschreitung von einem kleinen Quintakkord zu einem großen).

Es giebt noch eine vierte Art von Parallelen, nämlich die Fortschreitung von einer kleinen Quint wieder zu einer kleinen, welche leiterfremd ist, und geradezu zu den größten Dissonanzen gehört.

*) Discantus wurde im Mittelalter der Discantus (Ausgabe) genannt, weil er in den Kirchen aus dem Stegreif, und daher sehr falsch (dis) gesungen wurde, „Discantus“ als ein „Auseinandersingen“ zu erklären, ist natürlich.

Ein gebildetes musikalisches Ohr duldet keine Quint- und Octav-Parallelen, oder sehr ungern, und sie müssen immer eine gute Entschuldigung haben, denn es ist etwas Besseres gewöhnt, es verlangt ein mannigfaltiges Spiel der Töne in Farben und Bewegungen, denn gerade von diesen Akkorden erwartet es eine fließende Auflösung, eine Zertheilung, nicht ein grelles, gewaltsames, gleichfarbiges und gleichlaufendes Fortschieben von Tonmassen.

Hat nun der Lehrer auch gebildete Musiker vor sich? Hat er nicht Schüler? Das Gehör derselben ist fast noch roh, es muß aus diesem rohen Zustande herausgearbeitet werden, ihrem Gehöre sind die obengenannten Parallelen keineswegs ein Verstoß gegen die Harmonie, vielmehr freuen sie sich an einer solchen gewaltigen Musik, und so ist es auch natürlich, so war der Discantus des Mittelalters und sehr weit herauf beschaffen, und wie die Völker ihre Geschichte der Ausbildung haben, so auch das Individuum. Es ist gerade keine Uebung von größerem Nutzen, als wenn man die Schüler diese Parallelen, diese tobende Musik durchmachen läßt, durch Fühlen lernt man; nur muß man darauf bedacht seyn, daß sie die Arten der Parallelen zu unterscheiden lernen, und dies ist der Hauptnutzen, erst nach und nach fühlen sie die Härte dieser Parallelen, welche durch Uebungen an Masken noch deutlicher wird.

Hat nun der Schüler diese Parallelen in allen Tonarten durchgewalkt (um mich so auszudrücken), dann folgt die Aufhebung der Parallelen (hier ist nur von Quint-Parallelen die Rede).

Die Natur giebt uns auch hier wieder das einfachste Mittel an die Hand, nämlich die Umkehrung einer Fortschreitung, der obern oder der untern, wodurch bei Quinten die Außenrichtung (motus extremus) in einen Oktakkord, und bei Quarten die Gegenrichtung (motus contrarius) in einen Terzakkord versetzt, folglich die parallele Richtung (motus parallelus) aufgehoben wird.

Außenrichtung.

Gegenrichtung.

Die mit 1 bezeichneten Fortschreitungen (die chromatischgänge und die beiden halben Parallelen) sind ohnedies schon weich, die ganzen diatonischen sind auch noch in der Umkehrung hart, sie werden meistens durch einen dritten Ton gemildert, oder sie werden chromatisirt und werden durchgehende Ausweichungen (Uebergangstöne).

Die chromatisch ganze Quintparallele ist in der Umkehrung die weichste und die der Leiter charakteristische. Aus der allgemeinen Vergleichung ergiebt sich das Resultat, daß, wie ein Ton zwischen zwei Tönen, so auch

seine Quint zwischen zwei andern unharmonisch ist, und folglich (durch die jedesmalige Umkehrung) zwei harmonische chromatische Modulationen nach oben und unten bildet:

Quinten motus extrarius

Quarten motus contrarius

Bei den (chromatischen) Quintparallelen entsteht durch Umkehrung die große Quart, bei den (chromatischen) Quartparallelen die kleine Quint. Das Wesen der harmonischen Modulation beruht also auf der Außen- und Gegen-Richtung der Töne; die Musik ist ein beständiges sich Fliehen und sich Nähern der Töne, die Gegenrichtung könnte auch motus approximans, die Außenrichtung motus fugiens, codeme genannt werden.

III. Terz-, IV. Sext-Akkorde.

Die Terz- und Sext-Parallelen haben, wie die Quint- und Quart-Parallelen, drei Arten, ganze diatonische (sehr hart), ganze chromatische (am weichsten) und halbe (in der Mitte)

große Terzen, kleine Sexten — kleine Terzen, große Sexten

Das chromatische Verhältniß betrifft auch die Terzakkorde, wie die Quintakkorde, nur bedürfen diese keiner Umkehrung; und wie ein Ton auf- und abwärts leitet, so auch seine große oder kleine Terz.

Auf der natürlichen Leiter befinden sich sieben Terzakkorde, nämlich drei große, der tonische (I), der Unterquint- und der Oberquint- (V) Terzakkord, II, III, VI und VII (der übrigen vier) sind klein, auch ist zu bemerken, daß auf dieser Leiter keine chromatischen ganzen Parallelen vorkommen, sondern nur diatonische IV — V, II — III und VI — VII, die übrigen sind halbe Parallelen.

Chromatisirung.

Beim Studium der Terzakkorde muß auch auf ihre Erweiterung in welcher sie einen so herrlichen Klang haben (deshalb eigens als Dezimakkorde aufgeführt), Rücksicht genommen werden, auch ist nicht zu vergessen, daß die Schüler alle 12 großen und 12 kleinen Terzakkorde einüben müssen.

V. Septim-, VI. Sekund-Akkorde.

Auf der Leiter befinden sich fünf kleine Septim- und zwei große Septim-Akkorde (5 große Sekunden und zwei kleine); es braucht kaum bemerkt zu werden, daß diese Parallelen noch härter sind, als die schwersten Quintparallelen; sie sind ganz unharmonisch, bei den Sekunden muß die Außen- bei den Septimen die Gegen-Richtung eingehalten werden, wenn jedoch weiter unten Aufsteigende

Chromatischer Zusammenhang der zwölf natürlichen Zweiklänge.

In solcher Vergleichung, wie folgende ist, lernt der Schüler sowohl die Intervalle schärfer unterscheiden, als er den harmonisch-chromatischen Zusammenhang der Zweiklänge kennt und fühlen lernt. (Der Kürze wegen bediene ich mich dabei statt des Ausdrucks „Quintakkord, Sextakkord“ nur des Namens der Intervalle).

I.

1) Die große Quart hängt nach Außen mit zwei kleinen Sexten und die kleine Quart nach Innen mit zwei großen Terzen chromatisch zusammen.

Außen: oben unten — Innen:

Große Terz und kleine Sext entspringen also im innigsten Verhältniß aus der reinen Quart und Quint, und zwar nur bei richtig temperirten Quinten kann diese chromatische Einleitung rein seyn. Bei den Dreiklängen kommen wir wieder darauf zurück.

2) Die große Quint hängt auch Innen mit zwei großen Quarten, die kleine Quart nach Außen mit zwei kleinen Quinten chromatisch zusammen.

Jeder Quintakkord hängt also mit vier andern zusammen, nämlich mit zwei kleinen Sext- und zwei großen Quart-Akkorden, und umgekehrt.

Natürlich ändert sich dieser Zusammenhang, wenn man denselben [illegible] setzt; auf jeder Leiter ist aber leitereigenthümlich, daß die drei großen Terzakkorde (I, IV, V) von drei reinen Quartakkorden eingeleitet werden (und umgekehrt), und daß die kleine Quint nicht blos mit zwei kleinen Quarten zusammenhängt, sondern im Gegensatz doppelt chromatisch 1 und 3 (den weichen Terzakkord) einleitet (und umgekehrt).

C. I IV V

II.

Die vier kleinen Terzakkorde der Leiter hängen mit den großen Secund-Akkorden, und umgekehrt als große Sexten mit den kleinen Septimen zusammen:

Im Allgemeinen aber ist dieser Zusammenhang doppelt, zweimal nach Außen.

Auf der natürlichen Leiter leitet die große Secund nicht nach Innen, und die kleine Septim nicht nach Außen; diese beiden Richtungen erscheinen erst auf den künstlichen Leitern.

III.

Die kleine Secund hängt mit zwei Einklängen und die große Septime — mit zwei Oktaven chromatisch zusammen.

Innen Außen

Auf der natürlichen Leiter beschränkt sich die Einleitung der kleinen Secund nur nach Innen, und die der großen Septime nach Außen.

Hauptkadenzen.

Nach dieser gründlichen Vorbereitung kann man füglich zu der Lehre der

unmittelbarsten Cadenzen

schreiten. Man hat dem Schüler vorerst zu erklären, daß erstens ein Theil der sieben (8) Töne der Leiter einleitende Töne sind, nämlich entweder 1—8, oder 1—5, oder 13, oder 135, oder 1348, und läßt sie als Vereinigung die zwölf großen Harmonien nothwendig kennen und einüben, und zwar so, daß sie von jedem einzelnen Ton Rechenschaft zu geben wissen. Die kleinen Harmonien dürfen durchaus nicht mit den großen vermengt werden; die große Harmonie ist die natürliche, die Urharmonie.

Alsdann werden die einleitenden Töne der Leiter vorgeführt; diese sind nämlich 1) die Oberquint, welche als Quint auf 1 fällt, und als Quart zu 8 steigt, jedoch kann sie in diesem Falle auch die Terz einleiten, weil sie an dieser vorbeigeht, und ihr näher ist; 2) die Secund, welche entweder zur Terz steigt, oder zur Prim fällt, 3) der obere Halbton (die Septim der Leiter), welcher die Tonika steigend, und 4) der untere Halbton (die Quart), welche fallend die Terz einleitet.

Oberquint. Secund. Septim. Quart.

Diese vier einleitenden Töne bilden die sogenannten (harmonischen) Cadenzen, welche entweder zweistimmig oder dreistimmig oder vierstimmig sind.

Der Lehrer hat darauf zu sehen, daß der Schüler die einleitenden und eingeleiteten Töne nach dem Sitz auf der Leiter benennt, es ist ihm sehr viel daran zu thun, daß er die unmittelbarste Cadenz einsehe, an der Leiter muß er festhalten, deshalb müssen die Töne mit den leitereigenen Ziffern bezeichnet werden, nicht (nach Art des Generalbasses) nach den Intervallen der Grundtöne.

Zweistimmige Cadenzen.

Diese Cadenzen müssen in allen Tonarten geübt werden.

Dreistimmige Cadenz.

Vorerst braucht nur diese einzige geschrieben zu werden und man hat sie dem Schüler als die Verbindung des leitereigenen kleinen Quint- oder großen Quartakkordes mit der Unterquint zu erklären:

Vierstimmige (volle) Cadenz.

Der Schüler muß diese vier Töne in dem terzweisen Zusammenhang zusammenfassen, und diese Leitakkorde in allen Tonarten üben: g h d f c e g c, und dabei die Töne, wie oben gesagt, nach den Stufen auf ihren Leitern recht unterscheiden.

Alsdann läßt man diese Akkorde umwenden, indem man sie als zwei zweistimmige Cadenzen erklärt,

von denen die obere um eine Octave erhöht wird, und wodurch erst die wahre schöne Anwendung möglich wird

Bei der wirklichen Einleitung nun muß ein Ton Tenor werden, er muß seinen Ton aushalten (tenere) und dieser ist die Quint

Tenor

Ich nenne jede Stimme „Tenor“, welche während einer Fortschreitung ihren Ton aushält, zuerst ist es die dem Basse zunächst liegende Stimme und deswegen verdient diese für immer den Namen „Tenor“, und ebenso weil sie sich am meisten zur Beibehaltung ihres Tones eignet. Tenor als die die Grundmelodie beibehaltende Stimme auszulegen (im Gegensatz zum Antiphon) ist nicht historisch begründet, sondern willkührlich.

XV.

Zusammengesetzte Akkorde

Nur wenn der Schüler die einfachen Akkorde gründlich kennt, ist die Lehrer versichert daß er seine Lehre zu den zusammengesetzten Akkorden verstehen werde. Denn die Dreiklänge, Vierklänge und Fünfklänge sind aber Zusammensetzungen der einfachen Akkorde, und sie müssen als solche analysirt werden, wenn man gründlich verfahren und mit Bestimmtheit Fortschritte in der Harmonie machen will. Die Namen „Dreiklänge“, „Vierklänge“ sind aber sehr unwesentlich, denn daß gerade drei oder vier Töne zusammenklingen, dieß sieht der Schüler freilich, welche Intervalle aber die zwei oder drei Notöne (ob obenliegende) zum Grundton, zum Generalbaß (basis generalis) bilden, das deuten diese Namen nicht an, und die Schüler glauben wirklich, „je mehr der Töne, desto besser“ Schreiber dieses hat die Erfahrung gemacht, daß die Benennung nach den Intervallen sogar nothwendig ist und er bedient sich nur, wo es die Kürze erfordert, der Namen „Drei- und Vierklänge“ Nur auf diese Weise lernen die Schüler in Intervallen, „in Tönen denken“. Der Eintheilungsgrund der zusammengesetzten Akkorde sind ihre äußersten Töne, in den Dreiklängen die Quint, in den Vierklängen die Septim, in den Fünfklängen die Non, und so theilen sie sich in die drei Classen, Quintenakkorde, Septimakkorde und Nonakkorde.

A Quintakkorde.

I Terzquintakkorde

In diesen Akkorden erscheint die Terz in der Mitte, als Mediante zwischen Grundton und Quint. Diese Dreiklänge kommen auf der großen Leiter in drei Arten vor, als große Dreiklänge (modus major) mit großer Quint und großer Terz (die große harte Harmonie mit der großen Terz, dem mächtigen Sohn der Harmonie), als kleine Dreiklänge (modus minor) mit großer Quint aber kleiner Terz (die kleine, weiche Harmonie mit der kleinen Terz, der weichen Tochter der Harmonie), als doppeltkleine *) Dreiklänge mit kleiner Quint und kleiner Terz

Es ist sehr nützlich für den Schüler, wenn er diese Dreiklänge in chromatischer Folge durchwandert, indem man zuerst die Terz, dann die Quint erniedert, und endlich den Grundton, in welchem Falle ein neuer großer Dreiklang erscheint, der Schüler lernt die chromatische Anwendung derselben kennen.

Sitz der Töne in den Dreiklängen.

Ein einzelner Ton kommt auf neun Dreiklängen vor, zuerst Prim in drei Dreiklängen mit gleichem Grundtonen, dann ebenso als Quint, und in der Mitte zwischen beiden als Terz

Durch solche Uebungen lernt der Schüler die harmonische Mehrdeutigkeit der Töne kennen

Lagen und Wendungen der Dreiklänge

Jeder Dreiklang hat drei Lagen, die erste Lage ist der Stammakkord, in welchem die Prim Grundton ist, und die beiden andern Töne die Intervalle 3 und 5 bilden, die zweite Lage ist die Terzlage, in welcher die Terz des Dreiklangs Grundton ist, und die beiden andern Töne als 3 6 intervalliren, die dritte Lage ist die Quintenlage, in welcher die Quint Grundton ist, und die beiden anderen Töne als 4 — 6 sich verhalten, die Anwendung geschieht dadurch, daß man den Grundton aufwärts octavirt.

So übt man die Schüler die 12 großen, 12 kleinen und 12 doppelt-kleinen Dreiklänge (36) in ihren drei Lagen behandeln, wobei er jedesmal über den Grundton, und die beiden Intervalle (ob sie groß oder klein sind) Rechenschaft zu geben hat (All die Intervalle müssen gesungen oder gepfiffen werden.) (Schluß folgt)

Einige Worte

über den Contrabaß und dessen Behandlung

(Von Aug Müller Contrabassist an der Hofkapelle in Darmstadt)

Bei dem größeren Interesse, welches man in neuerer Zeit an manchen Orten dem wichtigsten Repräsentanten der tiefern Tonregion in der Instrumental-Musik, dem Contrabasse, endlich zu widmen anfängt, ist es gewiß nicht uninteressant zuweilen dieses Instruments und Dessen öffentlich zu gedenken, was sich in Bezug auf seine Behandlung als vortheilhaft bewähret hat, so ich halte sogar die Mittheilung bei einem Jeden für Schuldigkeit, der auf etwas Gutes aufmerksam zu machen im Stande ist.

*) Dieser Dreiklang kann nicht „vermindert“ genannt werden, er besitzt kein vermindertes Intervall, wirklich verminderte Dreiklänge werden wir auf einer künstlichen Leiter entstehen sehen.

Von dem Lebensabschnitte an, wo man, der körperlichen Ausbildung wegen, erst die Befähigung erhält, die Riesengeige zu spielen, mich diesem Instrumente mit aller Liebe ergebend, habe ich seit 20 Jahren manche und vielseitige Erfahrungen gemacht, welche mich zu der Ueberzeugung führten, daß der Contrabaß allgemein immer noch nicht so behandelt wird, wie es eigentlich seyn sollte. In den letzten Jahren habe ich in meinem Vaterlande, so wie in Frankreich und England, diese Erfahrungen erprobt, und fühle mich gedrungen, alle jene Contrabassisten, welche in Zweifeln leben, so wie alle Diejenigen, welche überhaupt Interesse an der Sache nehmen, neben Erwähnung der bestehenden Mängel, auf einige Grundsätze aufmerksam zu machen, die sich Jeder hauptsächlich festsetzen muß, um den Contrabaß seiner Natur und seinem Charakter gemäß zu behandeln.

Sehen wir den Contrabaß an, so ist es unbegreiflich, wie man eine andere Ueberzeugung werden kann, als die, daß dies Instrument nach den nämlichen Regeln und Vorschriften behandelt werden muß, wie die Violine, Bratsche und das Violoncell, denn hat es nicht die nämliche Bauart? ist es nicht wie jene Instrumente in allen Theilen construirt? und beruhen wir nicht die nämlichen Mittel, um Töne darauf hervorzubringen? — Behandeln nun aber alle Contrabassisten ihr Instrument nach dieser Ueberzeugung? — Nimmermehr! Es giebt noch sehr Viele, welche nahe gefährlicherweise im Dunkeln tappen, und durch allerlei unnatürliche Einrichtungen an dem Contrabasse, den Saiten, dem Bogen etc. das zu bezwecken suchen, wozu Ihnen bei verständiger Betrachtung die Natur des Instruments ganz selbst den Weg zeigt. Manche ziehen fingerdicke im Mißverhältnisse mit dem Instrumente stehende Saiten auf, um in einem starken Tone zu glänzen, Andere beobachten wieder das Gegentheil und glauben durch ganz dünne Saiten den richtigsten Weg einzuschlagen, weil sie dadurch die Behandlung des Contrabasses sehr erleichtern; noch Andere glauben durch öfters ganz zweckwidrige Einrichtungen des Bogens den Stein der Weisen gefunden zu haben. Das ist nun alles nicht am rechten Platze! Richtet Euch nach den Regeln und Vorschriften, welche man bei den andern Bogeninstrumenten festhält, weil sie durch Jahrhunderte geheiligt sind, und ihr werdet gut dabei fahren. Daß Modificationen eintreten müssen, auf welche die Größe des Instruments schon hinweist, versteht sich von selbst, aber der Grund dieser Modification fällt so in die Augen, daß es so beinahe unmöglich ist, einen Verstoß zu machen. —

Betrachten wir den Contrabaß nochmals in anderer Beziehung, so ist es wieder unbegreiflich, wie man eine andere Ueberzeugung werden kann, als die, daß ein so großes Instrument keinen Zwergen zur Behandlung bestimmt worden ist, und daß es vielmehr einer kräftigen großen Körperconstitution bedarf, um ihn zu umarmen und es unter sich zu bringen. Sehe man, wie ich oft Gelegenheit hatte, sich ein Männlein um diesen Koloß im Schweiße seines Angesichts erfolglos herumtummeln, das weit geeigneter seyn würde, ein Piccolaflötchen zu behandeln, so tritt die erwähnte Ueberzeugung noch greller vor Augen. Ein großer Mißbrauch wird auch in der Beziehung mit dem Contrabasse getrieben, und derselbe oft Personen überlassen, die sowohl in körperlicher als auch in anderer Hinsicht weit entfernt sind, den zu machenden Anforderungen zu genügen. Ueberlassen sage ich mit Absicht, denn leider kommt dies Instrument sehr oft in die Hände von Menschen, welche bis in die Hälfte ihres Lebens sich mit einem andern beschäftigt hatten, und nur durch eingetretenes Bedürfniß bestimmt wurden, sich ihm zu widmen. Was kann nun da herauskommen? Von wirklichem Eindringen in die Eigenschaften des Instruments und eigentlichem Studium ist in der Regel keine Rede mehr, es wird sich ein wenig darauf eingespielt, und damit glaubt man nun schon ein Contrabassist zu seyn. Solche Contrabassisten verfallen nun beinahe immer den Mißbräuchen, welcher ich oben theilweise schon gedacht habe, sie suchen sich, namentlich wenn sie eines achtungswerthen Lehrers entbehren, auf alle Weise zu helfen und huldigen einer falschen Manier in der Behandlung. — Wann wird man einmal die große Wichtigkeit des Contrabasses vollkommen zu würdigen anfangen, und, wie bei den andern Streichinstrumenten, sich tüchtige Künstler zu erziehen bemüht seyn. Immer sehe man im Allgemeinen noch nicht genug die Vorzüge ein, die geschickte und ihrem Instrumente vollkommen gewachsene Contrabassisten, namentlich bei dem jetzigen hohen Ausbildungsgrad in der Musik, einem Orchester zu verschaffen im Stande sind. Nehmen wir nur einmal die Beethovenschen Symphonien. Wie viel Künstler existiren wohl in der Welt, die den Part des Contrabasses in diesen großen Meisterwerken mechanisch gut und mit dem Ausdruck und der Rundung vorzutragen im Stande sind, wie es seyn sollte? Freilich sind da gar harte Nüsse zu knacken und Schwierigkeiten geboten, welche sich aber jenen recht gut an die Seite stellen lassen, die der Violinund Cellospieler bei dem richtigen Einstudieren eines schwierigen Concertstücks zu überwinden hat. —

Es giebt nur einen Weg, der unrichtigen Behandlung des Contrabasses zu begegnen, und dieser ist: den Contrabassisten gleich vornherein bei seinen Studien selbst für den Fall als Solospieler heranzubilden, wenn er auch nicht die Absicht hat, in dieser Eigenschaft künftig aufzutreten. Daraufhin muß man ihn nun:

1) consequent und ausdauernd alle jene bekannten praktischen Uebungen durchstudieren lassen, welche bei dem Contrabaß wie bei den andern Bogeninstrumenten das einzige Mittel sind, um zur Vollkommenheit in der Mechanik zu gelangen,

2) wie jeden andern als Solospieler zu bildenden Instrumentalisten auf Alles aufmerksam machen, was Gediegenheit und Geschmack in den vorzutragenden einzelnen Noten und in Passagen vorschreibt. Er lernt so sein Instrument genauer kennen, befreundet sich mehr mit ihm, entfernt alle Auswüchse und Verzerrungen in der Bogenführung, so wie überhaupt im Vortrage, und schreitet sicher und richtig seiner Vervollkommnung entgegen. —

Vielleicht werde ich baldigst eine specielle Anleitung über den von mir vorgeschlagenen Weg der Oeffentlichkeit über-

geben, empfehle aber schließlich einstweilen (außer einem verständigen, tüchtigen Lehrer, der sein Instrument naturgemäß behandelt) namentlich ad 1 die Schule von Stamaty, welche in Wien erschienen ist, und die dem Schüler, wenn er sich darin fleißig und richtig übt, eine ziemlich gute und solide Grundlage für sein weiteres Studium verschaffen kann.

Darmstadt im November 1842.

Feuilleton.

Memoiren einer modernen Clavier-Phantasie.

Von ihr selbst geschrieben.

Ich kam im Jahre 18— zu Wien auf diese Welt. Ich theile mit Pharao ein und dasselbe Schicksal, mein Vater ist auch [illegible] meine Mutter. Ich bin jedoch nicht wie jener aus seinem Haupte, sondern vielmehr aus seinen Fingern entsprungen. Viele werden hierin kein großes Compliment für meinen Vater finden; es ist aber nun einmal so. Ich kann nicht genau angeben, wie lang es dauerte, bis ich das Licht dieser Welt vollständig erblickte, denn ich war damals noch nicht bei Verstand [illegible]; doch weiß ich jedenfalls, daß dies nicht die Sache weniger Stunden war, weil ich mich mit jedem Tage größer, stärker und abgerundeter fühlte, bis ich endlich diejenige Gestalt annahm, die ich zum Theil jetzt noch habe. Aber eine Seelenwanderung muß es geben, denn ich erinnere mich ziemlich deutlich, früher in einer italienischen Oper mein Wesen getrieben zu haben, wenn auch nicht in meiner jetzigen Gestalt. Nachdem meine Formation vollendet war, zog mein Vater mit mir in die weite Welt. Ich war also ein Kosmopolit so gut wie irgend einer und könnte ebenfalls wie ein solcher große Reiseberichte schreiben, in denen immer nur von meiner werthen Person berichtet würde, aber meine Bescheidenheit erlaubt mir nur anzuführen, daß ich überall in den ersten Cercles brillirte und ungeheures Aufsehen erregte. Nachdem ich so die Tour um halb Europa machte und wieder in der Heimath anlangte, wurde ich gestochen. Weil ich hierbei [illegible] Schmerzen litt, [illegible] ich nur [illegible]; doch wurde ich nicht todtgestochen, sondern mein eigentliches Leben sollte jetzt erst beginnen. Ich erhielt unzählige Abzüge, und freue mich nur, daß dies nur Bogenabzüge waren, weil ich bei diesen Operationen nothwendig hätte zu Grunde gehen müssen. Wollte ich die Ereignisse eines jeden [illegible] beschreiben, so gäbe das Folianten; ich beschränke mich daher, die Erlebnisse eines einzigen Abdrucks zu erzählen, den ich vorzugsweise als mein zweites Ich betrachte, weil mich der Kunsthändler, der die Auflage übernahm, mit mehren Exemplaren an meinen Vater, respective Mutter, sandte, und ich von diesem in meiner gegenwärtigen schönen Gestalt gespielt wurde. Da gerade Gesellschaft anwesend war, und eine junge liebenswürdige Dame ganz von mir entzückt schien, machte mich mein Vater ihr zum Geschenk. Ich warf einen wehmüthigen Scheideblick auf ihn, denn es war mir gleich klar, daß ich ihn nie wiedersehen würde. Das erste, was diese Dame that, als sie nach Hause kam, war, sich zum Piano zu setzen und mich spielen. Und nun erst, als ich am Notenpulte lag und wir uns viel in die Augen schauen konnten, sah ich, welch ein Engel von Schönheit sie war. Ihre nähere Beschreibung steht in jedem Roman, wenn von einer Blondine die Rede ist. Doch eine moderne Phantasie ist nicht so schnell studirt als man wohl, und zumal hatte ich mein Interesse dabei, der holden Virtuosin nahe zu sein, es war mir so wohl, wenn sie ihre schönen blauen Augen auf mich richtete und keinen Blick von mir verwandte; kurz, je mehr sie mich spielte, desto hartnäckiger wurde ich. Meine Passagen wurden ihr so schwerer, je scharfer sie dieselbe ausführen wollte, bis sie endlich die Geduld verlor. Zum Glück für mich kam ein junger Baron, der mich anders [illegible], sonst wäre ich ausgespielt von ihr in einem Winkel des Zimmers verschmachtet. Der Herr Baron hatte zwar das Clavierspiel nicht erfunden, aber ich merkte, er konnte außer meinem italienischen Thema nicht eine Note von mir spielen, allein man braucht nur Thalberg'sche und Liszt'sche Noten in seinem Zimmer zu haben, um gleich für einen größeren Spieler gehalten zu werden, als man wirklich ist. Da mein Baron mich nur aufgeblättert hatte, so machte er sich natürlich kein Gewissen daraus, mich seinerseits wieder wegzuschieben. Mit Noten und Büchern geht es nun einmal nicht anders. Des Barons Claviermeister, der mich nun bekam, spielte mich wohl so ziemlich rein, hatte jedoch so unbarmherzig darauf los, daß mir Hören und Sehen verging. Ich, welchen durch des Componisten Geist bei seinem Spiel neues Leben eingehaucht wurde und die selbst das blinde Publikum wenigstens mit so viel Empfindung vortrug, ich konnte mich selbst nicht mehr. Einige Personen, die mich durch ihn hörten, nannten mich einen unsinnlichen Lärm, dem keine Seele innewohne, ja sie sprachen mir sogar meinen Namen ab. Dies kränkte mich ungemein. Ich war bis dahin gewohnt, nur dergleichen einmal Barons zu kennen, die ich und mich vergleichen; die in dem Fortschritt in der Kunst [illegible] und nur durch diese sogenannten Kenner, die so [illegible] die Achsel zuckten, aber ich sollte noch ärger enttäuscht werden. Mein sogenannter Herr, der Claviermeister, wiewohl er mich nur ausgeliehen hatte, verkaufte mich einem seiner Schüler, der mich außer seinem (des Meisters) Beisein doch Minute auf die fürchterlichste Weise radebrechte, nach welcher Zeit ich zum Antiquar wandern mußte. Hier wurde ich in die musikalische Welt erst eingeführt. Der Antiquar legte mich in ein Fach, wo sich meine Schwestern, die andern modernen Phantasien, befanden. Sie sahen sich einander wie Zwillinge ähnlich, nur trug eine jede ein anderes Kleid und einen andern Schmuck an sich, wahrscheinlich der Unterscheidung wegen. Lieber Leser, da ließ nach kaum drei Tage so wie ich in einer [illegible] Musikhandlung gelegen, was man da oft für Gespräche vernimmt, es gehört wahrhaftig viel Resignation dazu. Da kamen die Classiker, die nur nach Gluck und Mozart fragten, da waren die Romantiker, deren Ideal Weber oder Meyerbeer war, da gab es Italiener, die gar ordentlich über die Meister schwärmten, auf deren Horizont sich nichts über Donizetti oder höchstens Mercadante erstreckte, da waren Liberale, die alles schön fanden und daher wahrscheinlich gar Nichts empfunden, Strauß, Lanner [illegible] kurz aus allen Schattirungen und Nuancen; und mitten darin der Antiquar, der mit dem größten Phlegma Jedem Recht gab, mit dem Classiker über den Verfall der Musik klagte, und dem Romantiker die neuesten Walzer als sehr gediegen anrühmte, also nur um Noten zu verkaufen. Mir schwindelte der Kopf von allen diesen widersprechenden Ansichten, und das Sonderbarste war, daß ich oft dem Einen wie dem Andern Recht geben mußte, obwohl beide gerade etwas Heterogenes behaupteten. Aber die herbste Erfahrung sollte ich erst machen. Am vierten Tage kam ein junger Mann und erlöste mich von diesem Jammerthal. Er war ein großer Freund gediegener Musik, und kaufte mich nur, weil der Ruf so Außerordentliches von mir gesagt hatte. Er spielte mich taktgemäß, zwar nicht mit großer Bravour, aber mit desto mehr Wahrheit und Verständniß, und legte mich dann zu seinen andern Noten. Der Zufall wollte, daß ich neben einer Mozart'schen Phantasie zu liegen kam. Sie sahen und liebten wie das Werk einer Minute. Sie hatte ein etwas verblichenes Kleid, strahlte aber von Jugend und Schönheit. Ich wollte ihr meine Gefühle offen, sie fand aber dieselben nicht natürlich genug ausgedrückt. Sie liebe kein so verkünsteltes Wesen, wie sie sagte, ich versuchte, mich zu ihr anzuschmiegen, sie fand dies geradezu lächerlich und fragte mich mitleidig, was ich denn von ihr, die einige und fünfzig Jahre zähle, wolle? Ich entgegnete ich, die Liebe zählt nicht die Jahre und sie, die Tochter Mozart's, würde wohl noch mehr Verehrer finden, und wenn sie hundert Jahre alt sein würde, vorausgesetzt, unsere Schicksalswege sie änderten sich nicht, wenn wir allerdings auf gutem Wege wären. Als sie sah, daß ich mich durch nichts abweisen machen ließ, erhob sie sich stolz und sprach: Kennst du die Kraft, die mich von dir trennt? Weißt du auch, daß ich durch und durch die Uhr, an ich selbst, während du einem nur schwirrenden Ruhm leichtsinnig? Mein Vater spielte mit der Phantasie, als er mich schuf, während der deine höchstens seiner Laune folgte. Ich ward unter jener Hand aus Trächter, was die Kunst bieten kann, ich [illegible] den Völkerfrieden in mir, während du bloß ein

Spielwerk bist. Gebe hin, denn ich bin was du nur scheinst.“ — Diese letzten Worte kamen mir bekannt vor, und hätten mich beinahe zum Lachen gebracht. Er gebildet, dachte ich mir, wenn man einem Cadelten die Cour macht. Er sah auf ihre Schönheitsrose hinter [illegible] die lustigst ausschlüpfende Rose. Ich beschloß mich also nicht mehr um sie zu kümmern, und wie auch späterhin gelang, als man jeziger Inhaber sie bald nach unserer Konzertreise hülle und sich zu meinem großen Aerger lange Zeit mit ihr beschäftigte. Ja noch mehr, er liebt auch kaum von Jahr zu Jahr, und so liege ich jetzt schon lange Zeit ganz unbeachtet von ihm, und schlafe als Schreinlehren. Ob ich aus dieser Lethargie einst erwachen werde, ich weiß es nicht, es scheint mir jedoch fast als ob ich dem Wechsel der Mode nicht unterworfen sey, als meine Rebenbuhlerin, die Magnetische Phantasie. Jgn. Lewinsky.

Kleine Zeitung.

München am 26. November. Gestern wurde auf unserm Hoftheater eine Oper von dem Hofcapellmeister Gähr gegeben, „die Schweden vor Prag“. Libretto vom Maler Gelsich. Der Beifall war ein so stürmischer, wie ich ihn selten noch erlebt habe. Dabei übertraf die Ausstattung alle gewohnte und denkbare Pracht, herrliche Scenerie, und nun — was mehr denn Alles ist — dann wirklich noch eine echt gute, klare Musik. Componist und Sänger wurden zu wiederholten Malen gerufen, und endlich auch der Theatermaler, der diese seltene Verherrlichung in jedem Grade verdiente, da er alle seine Kunst aufgeboten, etwas Brillantes zu liefern.

Paris am 5. November. Adams neueste Oper „König von Yvetot“ hat sehr gefallen, und nicht seinem Libretto ist es sicher auch die beste Musik, welche er je gemacht hat. — Von Meyerbeer ist eine wunderschöne religiöse Hymne mit Vier bei Trappisten erschienen, die er für den Gr[illegible] geschrieben. — Berlioz reist erst am 10. ab, und giebt zuerst in Weimar 3, dann in Frankfurt 2 Concerte, und wird somit erst Anfangs Jenner nach Stuttgart kommen. — Gestern fand die jährliche Preisvertheilung an die Zöglinge des Conservatoriums statt. Hr Kännely, Pair von Frankreich, präsidirte. Ueber die Preise selbst demnächst ein Näheres.

Miscelle.

* Beethovens Biograph, Hr. Musikdirektor Schindler aus Aachen, schreibt der Kölnischen Zeitung einen Brief, worin er sie bittet, in ihrem Feuilleton auch kritische Artikel über Musik zu bringen, denn die Kritik in den eigentlich musikalischen Zeitungen liege zum größten Theile sehr und tief im Argen. Er mag sehr wahr gesprochen haben. Kurz darauf bringt bisherige Zeitung dann einen längeren biographischen und kritischen Artikel über Meyerbeer, wir wollen nicht glauben, daß Schindler der Verfasser desselben ist, denn sicherlich versteht er Meyerbeer besser. Oder muß Meyerbeer auch erst todt seyn um gerechte Würdigung zu finden? — Wir hoffen, [illegible] die Gegenwart nachzuerleben lernt, sich selbst auch zu verstehen.

Verantwortlicher Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Original-Gesang-Compositionen

in elegant ausgestatteten, durch niedrigste Preise jedem Gesangsfreunde zugänglichen Sammlungen.

Verlag von **Karl Göpel** in Stuttgart.

I. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Orpheon.

Album für Gesang

mit Begleitung des Pianoforte.

Mit Original-Beiträgen der berühmtesten und beliebtesten Gesangcomponisten herausgegeben von

Th. Täglichsbeck.

In Heften zu 16 Notenseiten in Quarto, prachtvolle Ausstattung, Kupferdruck,

zu 36 kr. rh. — $11\frac{1}{4}$ sgr. (ngr.) — 33 kr. C. M. (1 Batzen — 16 Schilling — 27 Centime)

Der Inhalt jeden Heftes würde nach dem Maßstabe der gewöhnlichen Notenpreise mindestens das Dreibis Vierfache des Subscriptionspreises kosten.

Je 6 Hefte bilden einen Band.

☞ **Auf zehn Exemplare das elfte gratis.**

II. Für Quartett- und Chorgesang ohne Begleitung, für Freunde des mehrstimmigen Gesanges, Gesang-Vereine, Liedertafeln, gesellige Kreise und Vereine.

Liederhalle. — Odeon.

(Partitur-Ausgabe) — (Ausgabe in Stimmen)

Vollständigste Sammlungen sowohl der beliebtesten älteren und neueren Lieder und Gesänge (Geistliche, Kriegs- und Heldenlieder, Vaterlands-, National- und Soldatenlieder, Trink- und Tafel-, gesellschaftliche Lieder, Frühlings- und Wanderlieder, Jäger- und Schützenlieder, Lieder der Heimath und Natur, Lieder der Liebe, Ständchen, Romanzen, Volkslieder u. s. w. u. s. w.), als auch ganz neuer Compositionen für mehrstimmigen Gesang von den ersten Meistern

herausgegeben von **Th. Täglichsbeck.**

Jede dieser Ausgaben, wenn auch in genauestem Zusammenhange stehend, bildet ein selbstständiges, abgesondertes, von der andern käufliches Werk und erscheint in Heften von 24 Seiten (sog. Schülerformat (Lyraformat))

zu 24 kr. rhein. — $7\frac{1}{2}$ sgr. (ngr.) preuß. — 22 kr. C. M. (— 6 Batzen — 12 Schill. — 18 Centime.)

Je zwei Hefte bilden einen Band in vier Abtheilungen.

☞ **Auf zehn Exemplare ein Frei-Exemplar!** — Gesang-Vereine oder Subscribenten-Sammler erhalten bei Abnahme größerer Partien entweder Partie-Preise oder Frei-Exemplare in größerer Anzahl.

Wer diese Werke im Kreise seiner Freunde und Bekannten empfehlen und sich der Sammlung von Subscribenten zu unterziehen die Güte haben will, kann die bezeichneten Vortheile von allen soliden Buch- oder Musikalienhandlungen erlangen, welche Subscriptions-Listen, mit ausführlichen Prospecten und Druckproben versehen, zu diesem Zwecke gratis ausgeben.

Die glänzende Aufnahme, welche diese Sammlungen gleich nach ihrem Erscheinen überall gefunden, der eben empfänglich ist für die Freunde und Beförderungen des Lebens, welche der Gesang gewährt, war nicht anders zu erwarten, für Werke, zu welchen Sterne erster Größe im Bereiche der Tonkunst, wie Baud, Bendel, Kalliwoda, Keller, Kreutzer, Lindpaintner, Marschner, Meyerbeer, Reissiger, Schnyder, Schneider, Spohr, Wagner, Weber, Julius Strauß, Täglichsbeck, Lachner und viele Andere ihre schönsten Blüthen beitragen. Freunde und Freundinnen des Gesanges werden hier, bei so gediegenem Inhalte und prächtiger Ausstattung überraschend wohlfeilen Preis bewundern; der Verleger hat den Besitz dieser ausgezeichneten Sammlungen allen Sängern und Sängerinnen möglich machen wollen, und nur auf die unbeschränkteste Theilnahme derselben rechnend den Preis so niedrig setzen können.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Vierter Jahrgang. | Nr. 52. | 29. December 1842

Anzeige.

Unsere „Jahrbücher" rc. erscheinen auch im nächsten Jahre 1843, jedoch nicht mehr in gegenwärtiger, sondern in einer etwas veränderten Gestalt. Um nämlich mehr Raum für leitende, unterhaltende, wissenschaftliche rc. Aufsätze aus dem gesammten Gebiete der musikalischen Kunst, so wie für Correspondenzen mehr culturhistorischer Tendenz zu gewinnen, werden sie vom Neujahr an nicht mehr in wöchentlichen Nummern, sondern in periodischen Heften ausgegeben werden. Dadurch wird es möglich, das blos stückweise Liefern größerer Artikel zu vermeiden, und dem mehrseitigen Verlangen nach solchen, sowohl von Seiten ihrer Verfasser als von Seiten der Leser, dem wir bisher nicht immer nachzukommen vermochten, zu genügen. Ferner wird dadurch möglich werden, dem Journal mehr und mehr den Charakter eines deutschen Kunstarchivs aufzuprägen, mit dem es auch bis jetzt schon nach Kräften aus dem Kreise gewöhnlicher Tagsliteratur auszuscheiden strebte. Und was uns von besonderem Werthe dünkt, ist, daß wir durch diese neue Form endlich auch Raum und Möglichkeit für Mittheilung solcher Artikel und Aufsätze erlangen, welche mit dem Zwecke der Belehrung zugleich den der Unterhaltung in sich verbinden und dadurch einen jeder Zeit gleich hohen Werth bewahren. Im Geiste bleiben die „Jahrbücher" indessen fortan die bisherigen, d. h. sie werden auch in der neuen äußern Form, zu welcher ihnen die trefflich eingerichteten englischen musikalischen Reviews zum Vorbilde dienen, nur den edlern Bestrebungen das Wort reden und jeder Verirrung nach Kräften zurechtführend in den Weg treten. Ein ausführlicher Prospekt über die damit nur vorläufig angezeigte Aenderung erfolgt demnächst.

Bestellungen auf den neuen Jahrgang nimmt wie bisher jede Buchhandlung an.

Stuttgart im November 1842. Die Redaktion.

Grundzüge
einer neuen vollständigen Theorie der Harmonie.

(Schluß.)

Erweiterungen der Dreiklänge.

Die Dreiklänge werden erweitert, wenn man jedesmal den mittleren Ton (in jeder Lage) aufwärts octavirt; in ihrer Erweiterung haben sie erst einen vollen herrlichen Klang, und auf diese Schönheit muß der Schüler aufmerksam gemacht werden.

Jede Leiter hat drei große Dreiklänge, drei kleine Dreiklänge und einen einzigen (charakteristischen) doppeltkleinen Dreiklang. Sie bilden zusammen drei Gruppen, welche im Quintzusammenhange stehen.

Sitz der Dreiklänge auf den Leitern.

1) Jeder große Dreiklang kommt auf drei Leitern vor, zuerst als I, dann als V (in der Unterquinttonart) und endlich als IV (auf der Oberquinttonart).

2) Jeder kleine Dreiklang kommt ebenfalls auf drei Tonarten vor, zuerst als II, dann als VI, und endlich als III.

3) Der doppeltkleine Dreiklang ist ganz leitereigen, und keine andern (verwandten) Tonart mehr gemeinschaftlich; die Zweideutigkeit der kleinen Quinte (z. B. h f) ist gehoben durch die bezeichnete eigene Secund der Leiter (z. B. hier d).

Fortschreitungen in Dreiklängen.

Die Dreiklänge einer Leiter stehen in dreifachem Zusammenhang, im Secund-, im Terz- und im Quintzusammenhang, wodurch die Fortschreitung derselben bedingt ist.

1) Secundfortschreitung der Dreiklänge.

Diese Dreyklangs-Parallelen werden 1) dadurch aufgehoben, daß man nur die zwey andern Töne (Stimmen) stufenweise fortschreiten läßt (beim Absteigen die zwei untern):

oder man läßt jeden Ton nach dem andern stufenweise fortschreiten:

C a F d H G e C a F d H G e a

Diese Uebung muß in allen Tonarten gemacht werden, und eignet sich als schriftliche Aufgabe, wobei die Schüler oben durch die Buchstaben die Reihen, und unten durch die Ziffern die Lagen der Dreyklänge anzuzeigen haben.

Als dritte bei diesen Fortschreitungen die Regel, daß die Dreyklänge gebunden werden müssen, wodurch ein Ton nach dem andern oder zwei mit einander fortschreiten, und immer ein Ton der Tonart bleibt, so z. B. ist der Ton c auf den Dreyklängen C und F der Tonart (auf einer Leiter).

2) Terzfortschreitung der Dreyklänge.

Die zweite Harmonie (Zusammenhang) der Töne ist die in Terzen, diese Harmonie ist weiter und reicher, und ist die mittlere, die sieben Töne der Leiter stehen nämlich in der Terzenharmonie, wie folgt:

Man sieht, daß große und kleine Terzen abwechseln, nur 7—2 4 erscheinen als zwei kleine Terzen nach einander (sie bilden nämlich den doppeltkleinen Dreyklang), die großen Dreyklänge haben unten eine große Terz, die kleinen oben z. B. c e g, a c e, h d f. Das leitereigene Terzverhältniß muß der Schüler in allen Tonarten gerne lernen.

Im Allgemeinen harmonirt (auf den großen Leitern) ein Ton mit der großen Unterterz und kleinen Oberterz (großer Dreyklang), oder mit der kleinen Unterterz und der großen Oberterz (kleiner Dreyklang) oder mit kleiner Unter- und kleiner Oberterz (doppelt-kleiner Dreyklang).

I. II. III.

große Unterterz. kl. Oberterz. kl. Unterterz. gr. Obt. kl. Unt. gr. Obt.

Das Quintenverhältniß herrscht auch hier, wie überall, weil nämlich die große Terz a[?] zieht vor Allem die große Quint e nach sich, die kleine Terz a die große Quint e, und weil im doppelt kleinen Dreyklang es mit a eine (unreine) kleine Quint bildet, so ist dieser Akkord so schwebend. (Diese schwebende Eigenschaft wird zum Namen „vermindert" geführt haben.)

Man läßt nun bei der wirklichen terzenweisen Fortschreitung die Baßstimme (als verdoppelte Grundtöne der Dreyklänge) terzenweise fortschreiten, so daß eine vierstimmige Fortschreitung erscheint, es ist diese Methode für den Schüler ausnehmend verständlich; denn mit der linken Hand führt er seinen terzenweisen Baß, und in der rechten hat er den Dreyklang, in welchem jedesmal nur ein Ton verändert werden muß; die Dreyklänge behalten ihre drei Lagen und Erweiterungen, wie sie anfänglich gelehrt wurden.

Diese den Schüler sehr anziehenden Uebungen müssen in allen Tonarten geschehen.

Diese Terzcadenzen, in welchen der Baß in Terzen fortschreitet, sind keine vollständig und daß einleitenden, sondern Uebergangscadenzen, sie vermitteln die Fortschreitung auf eine so angenehme Weise, wie sie eben der Terz eigen ist. Im Allgemeinen ist die Fortschreitung vom tonischen Dreyklang in den kleinen Unterterzakkord die natürlichste und die weiche, diese Terz zieht aber sogleich die große Unterterz nach sich, und diese Änderung, dieser harmonische Fall ist weich und nachgiebig (sanft).

Auf die Weichheit und Härte dieser Fortschreitungen muß der Schüler schon jetzt aufmerksam gemacht werden, damit in ihm der wahre Geist der Musik geweckt, und sein Ohr schon frühzeitig von dem heut zu Tage angehäuften Hetzjagden der Finger auf den Instrumenten (besonders auf dem Klavier) abgewöhnt werde. Nur durch eine solche Vorbildung wird er auf den wahren und schönsten Genuß der Musik hingeführt.

3) Quintfortschreitung der Dreyklänge.

Wie (im Allgemeinen) die zwölf Töne in Quinten, so hängen auch die zwölf Grundtöne der Dreyklänge im Quintzusammenhang, indem immer ein großer Oberquintdreyklang auf den großen tonischen Dreyklang folgt und diesen einleitet.

1) Die großen Dreyklänge (der Leiter) I, IV, V.

Auf einer Leiter gestattet sich diese Fortschreitung anders. Denn hier concentriren sich alle Richtungen und Neigungen der Töne auf einen (monarchischen) tonischen Dreyklang. Sein nächster Leitakkord ist der Oberquintdreyklang. In dieser Fortschreitung leitet im Baß die Quint soweit in die Tonica, und bleibt oben (als eine Mittelstimme) Tonart, die Secund (nach der Leiter) leitet diatonisch in die Terz, und die Septime aufwärts in die Tonica; es mangelt dieser Fortschreitung nur der untere halbe Ton (jedoch wäre dieser oft sehr störend); nicht so bestimmt leitet der Unterquintdreyklang ein, weil diese Quint (im Baß) steigt und weil durch den unteren Halbton nur die Terz chromatisch eingeleitet wird; diese Fortschreitung ist schwer und ernst.

Diese Fortschreitungen in den drei großen Dreyklängen der Leiter müssen in allen Wendungen und Erweiterungen geschehen, hier muß dann auch die Auflösung der Quintlage des Quartsextakkordes durch passende Beyspiele gelehrt werden. (In diesen halten sich einfache Musiken (als Ländler, einfache Lieder etc.)

2) Die kleinen Dreyklänge II, VI, III.

Diese leiten einander gegenseitig in Quintfortschreitungen ein; jedoch erhöht man gern die Terzen, wodurch die

Prim der Dreiklänge, und so eine Terz und Prim in chromatischen kleinen Terzparallelen eingeleitet werden.

So hängen nun alle sieben Dreiklänge in Quintfortschreitungen zusammen, in den kleinen erhöht man die Terz, und im doppeltkleinen Terz und die Quint.

Im Allgemeinen ergiebt sich der Schluß, daß sowohl der große als kleine Dreiklang von einem großen Oberquintdreiklang, und der große tonische Dreiklang von einem großen und kleinen Unterquintdreiklang eingeleitet wird.

3) Der doppeltkleine Dreiklang.

Dieser leitet nicht wieder einen Dreiklang ein, sondern nur den tonischen Terzakkord, indem die Septim die Tonica, die Quart die Terz, und die Secund aufwärts die Terz, oder abwärts die Tonica einleitet.

II. Quartquintakkord.

Mit den großen und kleinen Dreiklängen (Terzquintakkorden) hängen die Quartquint-Akkorde zusammen; oder vielmehr sind mit diesen, denn aus diesen entspringen sie. Wir werden dieses zuerst im Allgemeinen zeigen, dann erst auf den Leitern und speciell. Die Quartquintakkorde sind eben die schon im Anfang erwähnten Doppelquint- oder Doppelquart-Akkorde, es hängt nämlich sowohl die Unterquint mit einer kleinen Sext chromatisch zusammen (dann entsteht ein großer Dreiklang), als die Oberquart aufwärts mit einer kleinen Sext, dann entsteht ein kleiner Dreiklang.

Nach Außen: nach Innen: nach Außen: nach Innen:

D. S. C F A A d

Deutlicher werden die Wirkung, welche die Auflösung der übersetzten Doppelquint- und Doppelquart-Akkorde in die großen und kleinen Dreiklänge hervorbringt, wohl kennen, und man wird mit mir übereinstimmen, wenn ich diese Akkorde als Quartquintakkorde aufführe; auf den Leitern befindet sich nämlich die Unterquint als Quart neben der Quint. Es genügt für Schüler, die Quartquintakkorde der ersten Stufe jeder Leiter, in ihren Wendungen und Erweiterungen, und jedesmal in ihrem Zusammenhang zu studiren.

Primlage Quartlage Quintlage

Untersucht man die Quartquintakkorde auf allen Stufen jeder Leiter, so giebt es Stoff genug zum harmonischen Nachdenken.

V.

B. Septimakkorde.

I. Terzquintseptimakkorde. (Vierklänge).

Der Lehrer darf keineswegs sogleich zu diesen vollen vierteiligen Akkorden schreiten; sondern er muß seine Schüler darauf vorbereiten, indem er zuerst die Terzseptimakkorde, dann die Quintseptim-Akkorde, ihre Lagen, Erweiterungen und Theile ausführlicher behandelt, dann erst wird zu diesen geschritten. Denn der Schüler hat viele Töne, mit welchen er sie verbinden soll; wer hat nicht gehört, welche Quint- und Octav-Parallelen da die Schüler machen? Hier jedoch ist nicht der Ort, so weit ins Detail einzugehen, wir schreiten sogleich zu den vollen Septimakkorden.

Die Septim dieser Akkorde verdankt ihre gute Uebereinstimmung mit dem Grundton dem Quintverhältniß zur Terz der Dreiklänge (sie ist sozusagen die Quint der Terz). Auf der großen (natürlichen) Leiter stellen sich nun viere Arten von Vierklängen heraus, weil mit der großen Terz des großen Dreiklangs sowohl ihre große als kleine Quint (als große und kleine Septim) harmonirt:

Großer großer	Zu kleiner	Zu kleiner	Zu großer	Zu kleiner großer Dominant	Zu kleiner	Zu doppelt kleiner
I7	II7	III7	IV7	V7	VI7	VII7

Im Allgemeinen kommt ein großer Vierklang auf zwei Tonarten nacheinander vor, zuerst als I, dann als IV, ein Dominant-Vierklang nur auf einer Tonart als V; ein kleiner auf drei Tonarten nach einander abwärts als II, VI und III, und ein doppeltkleiner als VII nur auf einer Leiter.

Wendungen der Vierklänge

Sie haben vier Lagen, in welchen auch andere Intervalle entstehen, diese Lagen und die Intervalle muß der Schüler an allen 12 Vierklängen studiren, und jedesmal die Intervalle fingern, zuerst wird diese Uebung vorläufig nur an den 12 Dominantvierklängen gemacht (und vorzüglich in allen Octaven).

Erste Analyse des Dominant-Vierklangs.

Man hat ihn erstens zu betrachten als die Verbindung des doppeltkleinen Dreiklangs der Leiter mit der Quint der Leiter, welche verdoppelt wird, und theils Terz erhöht, theils die Tonica einleitet; der doppeltkleine Dreiklang macht in seinen Wendungen und Erweiterungen die obengenannten Fortschreitungen.

Man kann den doppeltkleinen Dreiklang auch im Baß einsetzen lassen, während die Quint als doppelter oder einfacher Terz (als höchste Stimme) bleibt.

Solche Uebungen müssen mit Genauigkeit und hellem Bewußtsein geschehen, und ausführlich in allen Tonarten.

Zweite Analyse.

Zweitens hat man diesen Vierklang zu betrachten als die Verbindung von zwei Dreiklängen, nämlich des klei-

nen Quintakkordes (z. B. e h) (welcher 1 — 4 einleitet) mit einem großen Quintakkord (z. B. c—g), c leitet die Tonica ein, g aber nicht entweder eine Quartbewegung, wird als 2 — 8 Tenor, oder leitet diatonisch die Terz oder die Tonica ein; der ganze Vierklang wird erweitert, indem man den untern oder obern Zweiklang um eine Octave erniedert oder erhöht.

Die dritte Analyse ist die in zwei Terz- (umgekehrt) Sextakkorde (z. B. e e und g h), und die vierte in einen Septimakkord (umgekehrt Secundakkord) und einen Terzakkord, die weitere Auseinandersetzung muß, um nicht zu weitläufig zu werden, den Lesern überlassen bleiben.

Wenn der Schüler diesen Vierklang in diesen Analysen behandelt, so wird er nicht nur die so mannigfache Einleitung begreifen, sondern selbst dahin geführt werden, durch eigenes Nachdenken die vielfältigen Arten dieser einzigen Cadenz aufzusuchen. Schreiber dieses hat diese Cadenz ausführlicher gezeigt, weil sie zugleich ein Muster seyn soll, wie überhaupt auch die übrigen Vierklänge behandelt werden können und sollen. Ehe man jedoch zu diesen schreitet, muß die Ausweichung in alle Tonarten durch die Dominant-Vierklänge an passenden Beyspielen gezeigt werden, welche der Schüler um so besser verfaßt, je deutlicher er sich diese Vierklänge analysirt, und je gründlicher das Studium der Tonleitern und ihrer Zweiklänge war.

Der dreymal kleine Vierklang VII.

Dieser leitet scharf den tonischen Dreiklang ein, und bedarf also hier keiner weitern Auseinandersetzung.

Die drei kleinen Vierklänge.

In diesen werden die kleinen Terzen groß gemacht, dann sind sie Dominante Vierklänge, leiten jedoch meistens in kleine Dreiklänge, um so lange als möglich in den leitereigenen Fortschreitungen zu bleiben. (Als Dominanten.)

C II7 VI7 III7

Die zwei großen Vierklänge I und IV.

I leitet entweder in die volle Harmonie 1 3 5 8, oder in den großen Unterquintdreiklang, welche Fortschreitung einen mächtigen Schwung hat (weil eben die große Septime diatonisch in die Terz leitet); IV um die große Harmonie

C (IV) F (I)

oder man verwandelt sie in Dominante-Vierklänge, indem man die Septime klein macht, und in dreymal kleine Vierklänge, indem man die Prime erhöht.

C (I) (IV)

Diese Vorbereitung der Vierklänge kann man die ausweichende (chromatische) nennen. Die leitereigene Vorbereitung besteht darin, daß man die vorzubereitenden Vierklänge nach leitereigenen Tönen, und in leitereigene Vierklänge umwandelt.

Diese Vorbereitung gestaltet sich in jeder Tonleiter natürlich anders, sie gibt aber hinlänglich Stoff, den [illegible] Zusammenhang, die [illegible] Harmonie der Töne zu finden, welche der natürlichen und einfachen Kunst (besonders den deutschen Tonmeistern) so reiche und [illegible] Mittel an die Hand gegeben hat, und jedem Beflissenen und die [illegible] Suchenden gibt.

Die Leser mögen Nachsicht haben, daß ich in diesem Capitel weitläufig zu Werke ging, es ist für die empirische Lehrmethode zu wichtig, als daß man darüber wegeilen dürfte.

II. Quartquintseptim-Akkord.

Wie die großen und kleinen Terzquintakkorde aus den Quartquintakkorden entsprangen, so die Terzquintseptimakkorde aus den Quartquintseptimakkorden, es genügt, diesen Zusammenhang an den Dominante Vierklängen nachzuweisen, sie haben auch ihre vier Lagen und Wendungen, und differiren natürlich immer um einen halben Ton.

C 1. Lage 4 L 5 L 7 L

Auch ist noch zu erwähnen, daß jeder dreymal kleine Vierklang auch mit einem solchen Quartquintseptimakkord chromatisch zusammenhängt, will man ihm einen Platz anweisen, so befindet er sich auf der dritten Stufe derselben Leiter.

C. Nonakkorde.

I. Terzquintseptimnonakkord.

Die Non verdankt ihre Ableitung ebenfalls dem Quintverhältniß (wie die Septime), denn sie ist die Quint der Quint eines Septimenvierklangs.

Die Wendungen der Nonakkorde sind nur in ihrer Erweiterung [illegible], die Erweiterung geschieht nämlich dadurch, daß man die drei Zweiklänge, aus welchen ein Fünfklang besteht, in Octaven aus einander setzt, und so wiederum einen Vierklang in drei Quintakkorde, vier Terzakkorde, oder zwei Quintakkorde und einen Nonakkord [illegible] erscheint er in mannigfachen Formen, von denen aber nicht alle gut sind, und welche nur der Praktiker gut zu gebrauchen weiß. Für den Schüler genügt es, einen Nonakkord in einen (zu Grunde liegenden) Septimvierklang und die Non zu analysiren, welche in die Quint der [illegible] Harmonie führt, wenn die Non groß ist, so leitet sie in die große, wenn sie klein ist, in die kleine Harmonie.

Der in die große Harmonie leitende Nonakkord ist der (große) Dominante-Nonakkord, der kleine leitet deshalb in die kleine Harmonie, weil die Non mit der Terz des Dreiklangs im Quintverhältniß stehen muß, z. B. e g h d f an die Non as muß es, der Terz in as, c e g h des [illegible]. Dieser kleine Nonakkord ist auf der großen Stufe nicht leitereigen, er wird aber dadurch gebildet, daß man jedesmal im Nonakkord der fünften Stufe die Terz erhöht, wodurch ein (einmal) Dominante-Vierklang mit kleiner Non entsteht, und welche den sechsten (kleinen) Dreiklang der Leiter einleitet, z. B.

C E B A Fis
III9 IV III9 IV III9

Ebenso löst man die Härte der Fünfklänge III und VII auf, indem man die Terz erhöht; diese bilden aber das Eigenthümliche, daß sie große Nonen haben, welche die gewiß in die Quint der ersten Dreiklänge einleiten.

Die beiden schweren Fünfklänge II und IV lösen sich entweder unmittelbar in die große Harmonie ihres Grundtons auf, oder man verändert ihr System, in welchem Falle sie als Dominante-Fünfklänge erscheinen.

II. Quartquintsextim-Nonakkorde.

Es genügt für die Schule, den Zusammenhang der großen und kleinen Fünfklänge (die Terzquintsextime-akkorde) mit den 4, 5, 7, 9 Akkorden nachzuweisen, die Verhältnisse dieser beiden Akkorde nach den Leitern zu studiren, muß der eigenen Ausbildung überlassen bleiben.

Zu diesen Akkorden gehört auch der große Quartquintseptim-Nonakkord auf der ersten Stufe jeder Leiter, welcher in die tonische Harmonie auflöset, dieser liegt der Grundton schon vor (daher der Name „ausgehaltene Note"), er kann eben so gut erklärt werden als die Dominante-Vierklang mit unterliegender (ausgehaltener) Tonica.

Anmerkung.

Wenn man ins Detail geht, und Akkorde erklären will, welche sich nicht leicht unter den bisher behandelten unterbringen lassen, so muß man die Nonakkorde als Grund-Akkorde aufstellen, die Nonakkorde sind dann die Erweiterungen derselben.

Harmonische Verbreitung der Töne in den Grundklängen.

Wie ein einzelner Ton zuerst als Prim, dann als Terz, und dann als Quint immer in den drei Arten eines Dreiklangs harmonirt, so harmonirt er auch als 3, 5, und 7 siebenmal in den vier Arten eines Vierklangs.

Jeder Ton ist also Harmonieton in 9 Dreiklängen und 16 Vierklängen.

VII.

Künstliche Leitern und Intervalle.

Die künstlichen Leitern und ihre Intervalle sind in grammatischer Hinsicht das Charakteristische der neuern Musik, die sich ungefähr aus dem 15. Jahrhundert datirt. Sie sind eben nichts Anderes als die chromatischen (um einen halben Ton verringerten oder vergrößerten) natürlichen Intervalle und Leitern, und dies eben weil die chromatische Modulation die weichste ist, das Sentimentale, und wegen ihrer grellen, schneidenden Farbe das Melancholisch-Düstere der Musik. An diesem Uebel leidet die neuere Musik gar sehr, gar manchen mittelmäßigen Componisten sind sie das Steckenpferd, die Prahlerei, und selbst ausgezeichnete sind nicht frei davon. Durch das Uebermaaß dieser künstlichen Fortschreitungen wird eben die Natur unterdrückt, und eine solche Musik widert Diejenigen an, welche nur eine solche lieben, in der die Kunst die Würze, nicht die Speise selbst ist.

Den Schülern bringt es, abgesehen von der Verwirrung, welche die Vermengung der künstlichen Intervalle unter die natürlichen nothwendig verursacht, größern Nachtheil, wenn sie die beiderseitige Anwendung lernen, sie gerathen nämlich auf den Glauben, die künstlichen Fortschreitungen stehen in gleichem Range mit den natürlichen. Ja sogar sie gewinnen eine Vorliebe für übermäßige Dreiklänge und Vierklänge, verminderte Vierklänge etc., und man hört nicht, wie sie Leitern mit übermäßigen Secunden herunterspielen, als ob diese wie große Secunden gangbar seyen. Zu diesem Wahn werden sie dann vollends noch durch die so vielen schlechten Klaviercompositionen unserer Zeit bestärkt, und endlich, wenn sie das heutige Treiben der Musik sehen, so werden sie endlich unvermeidlich in den so verderblichen Strudel der Virtuosität hineingezogen, in welchem ihr Sinn für höhere Musik zu Grunde geht. Die Leser werden es daher nothwendig finden, daß natürliche und künstliche Intervalle ganz und gar von einander getrennt, und letztere also in einem besondern Capitel behandelt werden.

A. Dreihalbtönige Leiter.

Das Charakteristische dieser Leiter sind die drei halben Töne (daher habe ich diese Bezeichnung mit 3 gewählt), die drei halben Töne leiten den ganzen tonischen Molldreiklang (I 3 5) chromatisch ein, nach dieser Norm müssen die Schüler alle 12 dreihalbtönigen Leitern studiren, der Lehrer hat ihnen zur Verständlichkeit anzudeuten, daß dieselben nichts Anderes seyen als die natürlichen Mollleitern (die Septimen der Dominante) mit erhöhter Septime, um die Tonica (Tonika) chromatisch einzuleiten, wodurch die übermäßige Secund 6—7 entsteht, welche aber umgangen werden könne. (Es ist jedoch hiemit nicht behauptet, daß diese übermäßige Secund in der Modulation gar nicht gebraucht werden dürfe, hier ist nur die Rede vom Unterricht.)

Die dreihalbtönige Leiter entstand dadurch, daß man in der Terzfortschreitung des Dominant-Terzseptim-, oder Terzquintseptim-Akkords in den tonischen Molldreiklang die Dominante um einen halben Ton erhöhte, wodurch der ganze Molldreiklang chromatisch eingeleitet wurde, und so hat man diese Erscheinung auch den Schülern zu erklären.

Diese Septim nannte man, weil der Raum verengert wird, die verminderte, welche umgekehrt als übermäßige Secund sich zeigte. In dieser Leiter ist also die Dominante der tonischen Leiter erhöht.

Nachdem dem Schüler alle zwölf dreihalbtönigen Leitern wohl dem Gedächtniß und dem Ohr eingeprägt sind, werden ihre Intervalle und Akkorde der Ordnung nach aufgeführt.

1. Verminderte Septim, II. übermäßige Secund.

Die verminderte Septim wird gebildet, wenn man im kleinen einfachen Septimakkord entweder die Prim erhöht, oder die Septim erniedrigt, in beiden Fällen wird ein großer Quintakkord in der Gegenrichtung eingeleitet, bei der übermäßigen Secund ein kleiner Quintakkord in der Aufwärtsrichtung.

Uebrigens hängt die verminderte Septim auch noch (einfach chromatisch) mit zwei kleinen Sexten zusammen, die übermäßige Secund mit zwei großen Terzen.

Der septimverminderte Vierklang.

Zum Unterschied von zwei andern Vierklängen, von welchen weiter unten die Rede seyn wird, muß dieser Akkord septimvermindert genannt werden. Er befindet sich bekanntlich auf der siebenten Stufe der dreihalbtönigen Leiter, und den Schülern muß er in seinen vier Lagen und deren Erweiterungen und stets als Leitakkord in den tonischen Molldreiklang gelehrt werden.

Man kann denselben in zwei doppelkleine Dreiklänge (gis h d und h d f) oder drei kleine Terzakkorde, oder einen kleinen Terz und einen verminderten Septimakkord zerstellen, am schicklichsten analysirt man denselben dem Schüler in zwei kleine Quint-Akkorde (z. B. gis d und h f); daraus erklärt sich dann am einfachsten die Zweideutigkeit oder hier vielmehr Vieldeutigkeit des septimverminderten Vierklangs, weil nämlich jede kleine Quint zweideutig ist, und auf diese Weise eine

Verbindlichkeit entsteht. Die septimverminderten Vierklänge reduciren sich dadurch auf drei (die einzelnen kleinen Quinten auf sechs.)

Wenn man in jedem dieser Vierklänge viermal nach einander eine kleine Terz ganz macht, so entsteht immer ein reiner Dominant-Vierklang, welcher bekanntlich aus einem großen und einem kleinen Quintaccord zusammengesetzt ist. Den Schülern, welche die Erkenntniß der Vierklänge noch nicht so geläufig ist, erleichtert man die Sache dadurch, daß man den zu erniedrigenden Ton in den Baß setzt und ihnen andeutet, dieser Ton müsse eine Quint abwärts, dann erkennen sie sich, in welchen Dreiklang der ganze Vierklang leitet, etwa nach folgender Norm, die Octaven schaden hier sehr wenig, später lernen sie diese leicht meiden, wenn man die Octav oben auslässt

Das Capitel von den Ausweichung in alle Tonarten durch die septimverminderten Vierklänge ist für die Schüler eines der angenehmsten, die Lehrbücher behandeln es wohl zu kurz, diese Uebungen, deren Raum hier gegönnt ist, müssen in allen Wendungen und auch in directen Erweiterungen geschehen Stoff genug, um den Schüler lange und nützlich zu beschäftigen und ihn zum harmonischen Denken zu führen! (Diese Uebungen müssen nach schriftlich gemacht werden.)

Anm. Hieher gehört auch der kleine Nonaccord, welcher oben erwähnt wurde, denn er ist der Dominante-Nonaccord dieser Leiter; man kann denselben den Schülern annehmbar auch als die Zusammensetzung der Dominante und des septimverminderten Vierklanges (der siebenten Stufe) erklären, z. B. $\frac{a}{a}$ | gis h d f.

III. Uebermäßige Quint, IV und verminderte Quart.

Die übermäßige Quint befindet sich auf der dritten Stufe der dreiharmonischen Leiter, und zeichnet sich durch ihre Härte und Schärfe aus; und ebenso umgekehrt die verminderte Quart, sie hängt einfach chromatisch mit zwei großen Quinten und doppelt (in Gegenrichtung) mit deren kleinen Septimaccord zusammen (jedoch ist diese letztere Fortschreitung sehr hart)

Sie ist der äußerste Ton des übermäßigen Dreiklangs, der kaum angewendet, nunmehr der vierten Art der Dreiklänge, ebenso zeigt sie ihre Gewalt im übermäßigen Vierklang derselben Stufe, beide leiten gewöhnlich den großen Dreiklang VI ein, in großen chromatischen Terzparallelen

Anm. Von den septimverminderten Vierklängen ist noch nachträglich zu erwähnen, daß sie auch in große Dreiklänge eintreten können, obwohl diese Fortschreitung immer hart ausfällt, diese Erscheinung beruht darauf daß in diesem Falle nicht die zweite Quint, z. B. h f fordert die erste, z. B. eine Terz und Tonica des großen Dreiklangs chromatisch einleitet.

Auch darauf müssen die Schüler aufmerksam gemacht werden, jedoch immer in den Rahmen der Vierklänge

8 Vierstufenförmige Leiter.

Dieser Leiter, mit gemischter Signatur, sind ♭ oder ♯ und ♯ (welche von den Theoretikern noch nicht aufgestellt wurde, aber gewiß eigens aufgeführt und auch einander gesetzt zu werden verdient, sowohl wegen ihrer Begründung durch die Natur, als wegen der Deutlichkeit für den Schüler) zumal während die große Terz ihre Harmonie zu Grunde, zweitens besitzt sie einen halben Ton, welche die ganze Harmonie ... und in den Umwendungen die Tonica doppelt chromatisch einleiten, weil die Secunde dieser Leiter klein ist, so entsteht in der untern Hälfte noch eine zweite übermäßige Secund. Sie entsteht dadurch, daß man im Dominante-Vierklang die Quint klein, oder, was eins Abweichung ist, im deutschen Vierklang die Terz groß macht.

Diese Tonart kann freilich nicht für sich bestehen, sie ist aber die Auflösung, die Zersetzung der Dominantenart (z. B. E), nach welcher das Gehör die große (oder kleine) Unterquintentonart (A) erwartet (weniger die Tonart der großen Unterterz z. B. C).

Nach der oben angeführten Norm muß der Schüler alle 12 Tonarten und die Einleitung der alle halben Töne einstudiren, die chromatische Quintparallele welche in derselben vorkommt, wird er später zu meiden lernen.

V. Uebermäßige Sext, VI. verminderte Terz.

Die übermäßige Sext entsteht sich dadurch, daß man im Terzseitaccord eines Molldreiklangs den großen Terz erhöht; umgekehrt wird sie die verminderte Terz

Sie hat das Eigenthümliche, daß sie nicht bloß mit zwei großen Septimen chromatisch zusammenhängt, sondern auch den Quintaccord einleitet, die verminderte Terz zwei kleine Secunden und den Einklang.

Terz-Quint- und Prim-Terz-verminderter Dreiklang.

(Die fünfte und sechste Art der Dreiklangsarten.)

Der fünfte und der siebente Dreiklang sind vermindert (triados diminutae); denn sie haben die verminderte Terz, beim fünften befindet sie sich von der Terz zur Quint, daher füglich Terz-Quint-vermindert (de tertia ad quintam minuta), im siebenten befindet sie sich von der Prim zur Terz, Prim-Terz-verminderter Dreiklang. Beide Arten muß der Schüler in allen Tonarten einzeln einüben

Terz-Quint- und Prim-Terz-verminderter Vierklang.

(Neunte und zehnte Vierklangsart)

Ebenso entstehen nun auch zwei neue Vierklänge V und VII, V ist der Terzquint-verminderte, weil die verminderte Terz de tertia ad quintam steht, VII ist der Prim-Terz-verminderte Vierklang, der erstere hat bekanntlich den Vortheil, daß in seiner Fortschreitung in den tonischen Dreiklang keine Quintparallele mehr sich zeigt, wie es beim siebenten der Fall ist. Ferner ist noch zu erwähnen, daß der fünfte (Terzquint-verminderte) Vierklang aus den beiden verminderten Dreiklängen zusammengesetzt ist, z. B. a gis h d und gis h d f = a gis h d f, der siebente fällt durch Enharmonie mit einem reinen Dominante-Vierklang zusammen, z. B. gis h d f = as h d f, h d f gis = h d f as.

Durch diese beiden Vierklänge wird auch der übermäßige Dreiklang (VI) eingeleitet in der Gegenrichtung, in einer Trugfortschreitung, welche freilich hart ist, aber doch oft angewendet wird, es leiten nämlich beide kleine Quinten in der Gegenrichtung ein, die VII ein großer Quartaccord.

Anm. 1. Läßt man von zwei gleichen kleinen Quinten die eine oder andere in die entgegengesetzte (äußerste) Tonart eintreten, so wird gerade in dieser Fortschreitung ein Terzquint-verminderter Vierklang eingeschaltet; diese Einschaltung ist aber völlig unnatürlich, ein Beweis, daß beide kleine Quinten nur auf eine Harmonie Bezug haben können.

Anm. 2. Folgende seltsame und überraschende Fortschreitung

melodisch nicht in der vierhalbstufigen Leiter, in welcher man sie rechnen könnte, sondern sie ist im Hinübergehen in die Terzleiter des Unterterzintervalls, welche bekanntlich eine kleine Sekund hat, z. B. von A-moll nach der Terzleiter von F, a b c d e f g a, welche die kleine Sekund a b hat.

Uebersicht.

1) Zweiklänge

Jedes Intervall (Zweiklang) hat demnach drei Arten, eine mittlere und zwei äussere, von denen die eine um einen halben Ton kleiner, die andere um so viel grösser ist, als die mittlere. Es stellen sich daher 12 natürliche und sechs künstliche Intervalle (Zweiklänge) heraus, im Ganzen, auf den 12 Tönen der Musik, 12 X 18 = 216 Intervalle.

2) Dreiklänge

Die Arten der Dreiklänge (der Terzennoten-Akkorde) belaufen sich auf sechs, im Ganzen 6 X 12 = 72

3) Vierklänge

Die Arten derselben belaufen sich auf zehen Arten, im Ganzen 10 X 12 = 144, weil mit jedem der drei ersten Dreiklänge die grosse und die kleine Septime harmonirt (als Quint der Terz), mit den doppelt kleinern harmonirt die kleine und die verminderte Septime.

Welche Mannigfaltigkeit der [illegible] Modulation in [illegible] Terzmodulationen, 2 X 12 Quart-, 5 X 12 Quint-, 6 X 12 Sext- und 7 X 12 Septim-Modulationen, in 12 drei- und 12 vier-stimmigen Leitern, und der sprungweisen Modulation in 12 X 18 Intervallen! Welche Mannigfaltigkeit giebt der Akkorde in X 216 Zweiklängen, 6 X 12 Dreiklängen und 10 X 12 = 120 Vierklängen etc. in allen Lagen und Erweiterungen!

Der harmonische Zusammenhang der Töne ist unendlich, die Phantasie (oder besser gesagt in der Musik) die Künste lässt sich nicht berechnen, es wäre auch traurig, denn sie hätte dann eine Beschränkung und es gäbe keinen ewigen Fortgang der Harmonie, welche immer neue Blüthen treibt.

Im Orgelpunkt (punctum organicum), welcher nichts Anderes ist, als die Basstimme als Tenor (in dem bisherigen Sinne) zeigt sich dem Schüler am Klarsten die vielfache harmonisch [illegible] Beziehung der Töne, es muss diese durch Beispiele von zweistimmigem, drei- und vierstimmigem Orgelpunkt gezeigt werden.

Zur Vollendung einer Musik gehört auch noch der Rhythmus und der Ausdruck der Töne, welche Eigenschaften wesentlich dazu beitragen, einer Composition die Originalität zu geben, sie sind auch im Musikunterricht von hoher Wichtigkeit. Doch hievon im folgenden und letzten Artikel.

VII.

Von der Nachahmung.

Das leichteste und klarste Mittel, Melodien zu erfinden, ist die Nachahmung. Die Natur selbst bedient sich desselben in den Melodieleitern als umgekehrten leiterischen Melodieleitern, und die Wendungen der Zweiklänge, Drei- und Vierklänge sind Nachahmungen der Stamm-Intervalle und Stammakkorde. Die Natur selbst giebt daher den Fingerzeig, welchem die Componisten wohl folgen und folgen müssen. Auch für den Schüler ist die Nachahmung von grossem Nutzen, nur muss sie auf eine Weise geschehen, welche seinen Fortschritten und seiner Fassungskraft angemessen ist. Der Lehrer muss mit demselben zuerst die stufenweise Nachahmung vornehmen, zuerst al ottava, dann al terza, quarta etc., alsdann die sprungweise Nachahmung der Intervalle (auch leiterweise).

Solche Uebungen, wie man sie in guten Gesangschulen findet, müssen schon beim Studium der Tonleitern vorgenommen werden, und sind unumgänglich nothwendig; der heranzubildende Componist muss ein guter Sänger (nicht Sänger) seyn, die Intervalle muss er seinem Ohr durch das unmittelbarste Mittel, durch die Kehle, einprägen.

Alsdann lässt man den Schüler eine mit ein paar verschiedenen Intervallen gemischte Melodie nachahmen.

Zu diesem Capitel giebt es Stoff genug zu Aufgaben, welche der Lehrer dem Schüler, oder letzterer sich selbst aufgeben kann, nach und nach werden längere Melodien nachgeahmt und mit Aufzeichnungen.

Alle solche Uebungen gehören in die Melodieerfindung, sie gehören unter das Capitel der melodischen Nachahmung.

Harmonische Nachahmung.

Nach dem Studium der Akkorde wird dem Schüler die harmonische Nachahmung gelehrt, indem man ihm eine Bassmelodie anweist, diese Nachahmung kann zweistimmig, drei- oder vierstimmig seyn.

In der Folge müssen die harmonischen Nachahmungen [illegible] versucht und solche Uebungen durch passende Beispiele unterstützt werden.

Die Nachahmung im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz, wobei immer eine Stimme die Melodie der andern nachahmt und eine, zwei oder drei Stimmen die Tenor bilden, erfordert schon grössere Kenntniss der Harmonie, eine gewisse Gewandtheit, sie kann daher nur angedeutet werden an guten Beispielen, ebenso die Fuge (fuga), welche eine [illegible] (zwei-, drei- oder vierstimmige) Nachahmung einer Melodie ist, und bei welcher der Rhythmus diese [illegible] Gestalt [illegible] hilft, sie brauchte auch nur an [illegible] Beispielen erklärt zu werden, das Uebrige muss der Schüler selbst thun.

Der Lehrer kann überhaupt seinem Schüler nur den Weg weisen, er kann ihn auf einer gebahnten und geraden Strasse zum Ziel führen, aber tragen kann er ihn nicht. Er hat ihm die guten Muster vorzuweisen und anzupreisen und die Schönheiten hervorzuheben und gegen das Schlechte Abneigung einzuflössen, und ihm anzudeuten, dass man zuerst die grossen Meister der Tonkunst ganz verstehen müsse, ehe man an ein eigenes Erfinden denke. In unserer Zeit beherrscht sie viele Componisten ein Eigendünkel und ein [illegible] Hochmuth, welcher sie die Nichtswürdigkeit oder wenigstens grosse Mittelmässigkeit ihrer Compositionen nicht erkennen lässt, und was ist Schuld daran? Die liebe Faulheit, wie Thibaut sagt. Es ist eben diesen Leuten zu mühsam, mit Gründlichkeit die grossen Meister zu studiren, und weil sie auf diese Weise nie eine ächte und hohe Musik zu würdigen lernen, so gerathen sie auf diesen Eigendünkel und diesen Hochmuth, welchen dann noch der Mangel an innerer Bildung, welche erst die Zierde des Künstlers wäre, unweigerlich und unausstehlich macht. Der Lehrer hat wahrhaftig seinem Schüler weit genug gebracht, wenn derselbe die Musik in grammatischer Hinsicht zu zergliedern weiss, und schon an gediegenen Werken Geschmack findet, sind mit der Erzielung dieser beiden Hauptzwecke hat der Lehrer über und über genug zu thun. Das ganze Studium der Harmonie ist eben nichts Anderes, als das Studium der Intervalle (letztere setzen es immer die gründliche Kenntniss der letztern voraus); das Verständniss

einer Musik (in grammatischer Hinsicht) besteht darin, daß man den Thon, (einen oder mehreren zugleich) zu folgen weiß, d. i. ihre Intervalle versteht.

Vom Rhythmus.

Der Rhythmus, das Maaß der Töne nach Dauer und Zahl bei alten und der neueren Musik sind sehr verschieden von einander, in der alten Musik war er undistinmt in dieser Beziehung, in der ganz bestimmt, indem sich die Töne (die Taktglieder) unter ein größeres Maaß, unter eine Takteinheit fügen müssen, welche eine Musik hindurch sich gleich bleibt. Daher ist dieser Rhythmus noch schwieriger, erfordert viele Uebung, bis das Gefühl dem kleinsten Tontheil den gerade genau entsprechenden Zeittheil zu geben weiß. Unsere längste Note ist als Einheit (unitas) als ganze Note (○) angenommen und theilt sich von zwei halben bis zu 64 Theilen verhältnißweise in immer kleinere Theile, so lange sie dem Ohr nur noch vernehmbar ist.

Es gibt zwei Taktarten, eine gerade und ungerade. Die gerade Taktart hat zwei Längen (longa), zwei gleichlange Theile, sie zeichnet sich durch eine gewisse Gleichmäßigkeit, Ruhe und Ernst aus, nach dem Gesetz der Schwere ist der Niederschlag (die Thesis) die gute und schwere Taktzeit, die Arsis (der Aufschlag) die schlechte und leichte Taktzeit, beide verhalten sich zu einander gerade wie einfallende und steigende Töne, welche auch ihre Hauptwirkung in der ganzen Taktzeit äußern.

longa — longa — Zusammengesetzt

Thesis ½ — Arsis ½ — Thesis ¼ — Arsis ¼ — Thesis ¼ — Arsis ¼

Die ungerade Taktart hat eine Länge und eine Kürze (brevis). Die Länge ist gerade noch einmal so lang als die Kürze, sie löst sich daher auch in zwei Kürzen auf, und auf diese Weise erscheint diese Taktart als dreitheilig, sie zeichnet sich, besonders wenn die Länge nicht in zwei Kürzen zertheilt ist, durch eine ungleichmäßige hüpfende Bewegung aus, sie hat daher einen heitern fröhlockenden Charakter (Tanz und heitere Musik). Das Unverhältnißmäßige oder Angenehme liegt darin, daß sie zwei Thesen, zwei gute Taktzeiten, oder eine noch einmal so lange Thesis hat, als die Arsis Zeit erfordert.

Thesis — Arsis

Thesis — Thesis — Arsis

Zusammengesetzt

Thesis — Arsis — Thesis — Arsis

Es versteht sich von selbst, daß das Tempo, in welchem die Taktart sich hält, sehr entscheidend und umändernd wirkt, so z. B. wird die zweitheilige Taktart heiterer durch schnelles Tempo, dagegen die dreitheilige durch langsames Tempo ernster, und überhaupt kommt noch mehr darauf an, wie der Rhythmus der Taktglieder beschaffen ist, da ja innerhalb eines einzigen Taktes Schwung vom Ton weiter eilen können. Das über den Rhythmus Gesagte findet seine richtige Anwendung vorzüglich im Gesang.

Tonfarbe, Tongröße (Tonfarbe), Tonzeit, Tongefall und Tonausdruck.

Das Gehör unterscheidet die Töne zuerst nach ihrer Farbe, welche durch das Tonwerkzeug, das Instrument bedingt wird. Das natürliche Instrument, die Kehle, erzeugt die natürliche Musik, den Gesang, die künstliche Musik geben die künstlichen Instrumente, deren Stoff und Arten verschiedene Tonformen bedingen, im Allgemeinen scheiden sie sich in Blasinstrumente (Holz- und Metalltöne), Saiteninstrumente (Darm- und Stahlsaitentöne).

In grammatischer Hinsicht vernimmt das Gehör die Töne im Raum-, Zeit- und Ausdrucks-Verhältniß.

Jeder Ton hat eine bestimmte Größe (Höhe oder Farbe), durch welche er sich von jedem andern unterscheidet, im Allgemeinen sind die tiefen Töne größer, als die mittleren, und sie werden immer kleiner, die tiefsten Töne nehmen einen größeren Raum ein, ihre Schwingungen sind weniger aber größer, und deshalb wirken sie langsamer verhältnißmäßig langsam fortschreitend, weil sie sonst das Gehör nicht faßt, und der Raum ist also die tiefen Töne schon selbst im Baß bestimmt, auf welche die mittleren mit mehr Beweglichkeit und die höheren Töne, deren Schwingungen zahlreicher und kleiner sind und daher schneller in das Labyrinth des Ohres dringen, flüchtiger sich bewegen. In der Aneinanderreihung, in der Fortschreitung der Töne sucht das Ohr ihre Entfernung, ihre Intervalle nach einer stufenweisen Leiter zu erkennen, innerhalb welcher die Fortschreitung geschieht. Den sieben Tönen selbst aber liegen wieder die drei Tonfarben des deutschen Dreiklangs zum Grunde, ebenso wie sich die sieben Farben der Farbenwelt auf drei Grundfarben reduziren.

Die Tonwelt unterscheidet sich aber von der Farbenwelt wesentlich nicht blos dadurch, daß das Ohr die Töne in ihrer Aufeinanderfolge vernimmt, sondern auch, daß die Nuancen der Tonfarben gewisse sind (die halben Töne und die Oktave), während in der Farbenwelt das Auge ein gleichzeitiges Bild in sich aufnimmt, und die Nuancen der Farben unbestimmt, nicht gewissen sind, man kann bei ihnen den Uebergang nicht bemessen, zwischen zwei Farben gibt es unzählige Nuancen.

Ferner vernimmt das Gehör die Töne der Zeit, im Zeitverhältniß, dieses ist wesentlich und nothwendig, denn die Melodieen erhält ihre bestimmte Gestaltung, den Figuralton. Das allgemeine Zeitmaaß entspricht der Bewegung des Gefühls, welches eine ganze Musik durchweht, das besondere (die Taktglieder) führen diese Bewegung aus, sie sind die einzelnen Züge des Gefühls, welche ihrer Dauer entsprechen.

Endlich zur Vollendung eines Tonbildes gehört noch der Ausdruck (expressio) der Töne, welcher das Licht und der Schatten der Farbenwelt ist, die Behandlung des Ausdruckes verräth den Meister, und der Ausdruck bringt das Gefühl erst in das Licht. Dieses ganze Capitel sind die Grundzüge der Aesthetik, weshalb stellen sich diese Elemente zusammen, in der lyrischen Musik jedoch hat der Aesthetiker auch mit der Dichtung zu thun, denn die Musik ist die Anwendung der Gedanken der Worte, welche nur den Umriß, die Zeichnung des Gefühles sind, die lyrische Musik ist die höchste und dankbarste, weil sie die unmittelbare ist, weil sie das der Phantasie durch Worte ausgedrückte Gefühl mit den Tönen ausmalt, welche aber der Lyriker naturgemäß seinem Gefühle gemäß zu führen wissen muß. Die Instrumentalmusik ist und bleibe „undistimmt", wie Herder sagt, denn die Instrumente haben keine Worte, sie sollen ihre natürliche Bestimmung behalten, sie sollen die Begleiter des Gesanges, sie sollen die Zierde der Natur bleiben, im entgegengesetzten Falle werden sie (ach Arten und noch so viele vereint) wenn sie auf eine höhere Wirkung als erheiternde und belustigende Ergötzung Anspruch machen, ihre Erwartung getäuscht finden. Das Ohr ergötzt sich nur an den Tongestalten, an die sinnigen Verbindung der Tonfarben, am bezaubernden Ausdruck der Ausdruck ist aber unbestimmt, und ohne solche Dauer, wie die lyrische Musik, welche in Herzen tief und fest wurzelt, und, um mich so auszudrücken, die rechte Saite berührt.

M. Bühlinger

Verantwortlicher Redakteur: Joseph Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: C. Th. Groos in Karlsruhe.





